


BIBLIOTECA NAZIONALE VITT. EMANUELE
201
23 1
25
ROMA

STUDJ

SOPRA

la Storia della Pittura Italiana

DEI SECOLI XIV E XV

E

DELLA SCUOLA PITTORICA VERONESE

DAI MEDJ TEMPI FINO A TUTTO IL SECOLO XVIII

DEL DOTTOR

CESARE BERNASCONI

VERONA
Libreria H. F. Münster
1865.

STUDJ

SOPRA

LA STORIA DELLA PITTURA ITALIANA

DEI SECOLI XIV E XV

E

DELLA SCUOLA PITTORICA VERONESE

DAI MEDJ TEMPI FINO A TUTTO IL SECOLO XVIII

DEL

DOTT. CESARE BERNASCONI



TIPOGRAFIA DI ANTONIO ROSSI M̄ · D̄C̄C̄C̄ · L̄XIV·

PREFAZIONE.

Chi prende scrivere una storia, per voglia ch' abbia e studio che ci metta d' essere e mostrarsi sincero ed imparziale, non può affatto liberarsi dalla tendenza di prevenzione, la quale, lui insciente, con lui medita e scrive. Quest' è difetto dell' umana natura; e l' opera dell' uomo, comechè egli debba, operando, mirare a perfezione, a tant' altezza non potrà mai giugnere.

Ma se lo storico abbia nella mente un' idea preconcetta e falsa, alla quale sommetta i fatti che narra; che si dovrà aspettare e dire della storia di lui? Avremo una serie di avvenimenti tirati ad erronee deduzioni; ma una storia non mai.

Così avvenne della storia della pittura italiana. Il primo a scriverla fu il Vasari, che nel 1550 pubblicò colle stampe le vite de' più celebri pittori, scultori ed

architetti italiani. E fu impresa degna d'immortale elogio, perchè ci conservò tante memorie, senza le quali invano tenterebbesi la storia di quell'arte, forse la sola, il cui primato non sia dall'altre nazioni combattuto all'Italia.

Il Vasari non potè essere storico fedele ed imparziale, perchè credeva o voleva far credere che — le belle arti fossero risuscitate, e poi di tempo in tempo accresciute e condotte al loro più alto grado, per opera *di artisti quasi tutti toscani, e la più parte fiorentini* (Vas. ed. Le Monnier, v. I, pag. 71) —. Ciò egli dice nella dedica della prima edizione del suo libro al signor Cosimo de' Medici. E per tutta l'opera mai non depone tale opinione; e dove scrive di artisti non toscani, confonde le poche notizie, che di lor ci rimasero, ma sicure, con altre inventate per derivarli da maestri fiorentini; e quindi cade in evidenti errori di cronologia, e contraddice o dimentica fatti già innanzi da lui narrati. Basta leggere le note ed i commentarj degli eruditi editori dell'ultima stampa pubblicata coi tipi del Le Monnier per persuaderci, che invano si cercherebbe nel suo libro la storia della pittura italiana, specialmente del IV e V secolo dopo il mille.

Questi due secoli contengono il tempo eroico della storia della pittura; ed il Vasari fu il *vate sacro che la sorte conceder volle a Firenze per celebrar le sue glorie.* Si legga nell'edizione sopraccitata la prima vita, che è quella del fiorentino Cimabue, e ciascuno dovrà convenire con quello che gli editori fiorentini scrissero nel commentario di essa vita, — che quanto il Vasari ci

racconta, altro non è che una mera invenzione romanzesca, immaginata dal biografo per dar corpo di storia seguita e provata ad una tradizione volgare, dalla quale nessuna memoria certa per documenti si trova, e dal Vasari stesso a noi tramandata con tutto quel di più che la sua poetica fantasia vi seppe aggiungere (Vol. I, p. 232)—, „ Il Vasari fu il vate sacro che la sorte conceder volle a Firenze per celebrar le sue glorie; — nè certamente (*continuando il detto del Rosini*) uno a lei potea concederne che fosse dotato di perspicacia maggiore nella conoscenza dell' arte, di maggior evidenza nella narrazione, di maggior eleganza nell' artifizio dello stile . „ Qual meraviglia dunque, che la sua gran fama, derivata dal gran numero de' suoi lettori, abbia fatto creder vero quello che, rigorosamente parlando, non è? (Ros. t. I, pag. 70 e 71) —.

Queste acconce e giuste considerazioni doveano accrescere speranza, che il professor Rosini fosse per darci la storia della pittura italiana, purgata dalle invenzioni, dagli errori, dalle contraddizioni e dalle inesattezze del Vasari. E pure non fu così. La principale opposizione sua al Vasari sta in questo, che la storia della pittura italiana debba cominciare da Giunta Pisano, anzi che da Cimabue.

Prima del Rosini molti scrittori strillarono contro il Vasari sopra il rinascimento della pittura in Italia, e ciascuno volle rivendicar tal gloria al proprio paese: il Dominici napolitano a Napoli, il Malvasia bolognese a Bologna, il Ridolfi veneto a Venezia, e così di altri.

La qual questione fu di poca utilità alla storia dell' arte, perchè tutti i dotti convengono, *che in tutta Italia sieno stati pittori anche nei secoli barbari, e lo fan chiaro, oltre agli scrittori, varie pitture avanzate alle ingiurie del tempo* (Lanzi, t. I, p. 35); ed è pure accettata da tutti la sentenza, che dopo i medj tempi cominciò il buon disegno in Italia per opera dello scultore Niccolò da Pisa, nato al principio del secolo XIII; e che la pittura cominciò ad esser arte bella al tempo di Giotto fiorentino, nato nel 1276.

Si questionò vanamente intorno il luogo della pretesa origine della pittura italiana, e si accettò, quasi senza contraddizione, tutto quello che avea scritto il Vasari della storia pittorica dei tempi meno antichi.

Molti eleganti scrittori fiorentini fecersi eco del Vasari; e gli stessi oppositori (il Dominici, il Malvasia, il Ridolfi e tanti altri) non eccettuato il Rosini, salvo piccole correzioni, raffermarono, e crebbero autorità di storia alle invenzioni ed agli errori del celebre biografo aretino.

Rimane di parlare della storia pittorica composta dall'abate Luigi Lanzi, la quale egli scrisse in Firenze e quivi ne fece la prima edizione.

Egli fortemente censura il Baldinucci il quale, raccolte insieme tutte le notizie che potè adunare sugli scolari di Cimabue e di Giotto, s'ingegna di far credere che quanto di buono si è prodotto dal 1200 in poi, in pittura, in iscultura, in architettura per l'Italia, e *per tutto il mondo*, tutto è venuto o immediatamente o

mediatamente da Firenze (Lan. t. I, pag. 60) —. E poscia aggiunge che il Baldinucci — avea promesso al Cardinale Leopoldo de' Medici di dimostrarla (*la sentenza sopraddetta*) invincibilmente per onor della patria, e della Casa Medicea; e avea avuti da lui ajuti e stimoli a difender tale opinione, e a confutar la contraria (Lan. t. I, pag. 66) —.

Ma la sentenza del Baldinucci non fa che riferire alla sola Firenze quello che il Vasari nella dedica al signor Cosimo de' Medici attribuì a tutta la Toscana: e se il Lanzi non trovò censura per la sentenza del Vasari, ciò dimostra che egli, in quanto a storia, la tenne per buona e la fece sua propria.

Il Vasari, in omaggio al suo principe, adoperò ogni studio per far credere che quanto v'ebbe di buono e di grande nella pittura italiana, tutto procedesse dalla Toscana. Molti errori sono inerenti alla vastità dell'impresa da lui assunta; ma, per rispetto a molti altri, è difficile il saperlo giustificare. Accennerò soltanto il modo ingiusto col quale ricorda Giovanni Sanzio padre del divino Rafaello; e l'aver macchiato il proprio libro per le calunnie apposte alla memoria del Perugino, l'immortale maestro dell'altissimo Pittore. *Vasari è inarrivabile quando alle doti di scrittore congiunge la pratica dell'artista.*

L'abate Lanzi conserva sempre la dignità dello storico. Egli si pone mediatore, e si eleva a riparatore di una parte delle ingiustizie di chi scrisse prima di lui. Dotto e profondo critico corregge molti errori; ma la

sua predilezione alla Toscana gli fece velo alla mente; donde non volle o fu impedito a discoprire tutta intiera la verità. Se egli avesse sentito e mostrato maggiore stima e più caldo affetto pei migliori pittori de' secoli XIV e XV, ed assai meno per quelli del secolo XVII, il suo libro sarebbe stato molto più utile all'arte.

Il Rosini coprì la storia col manto della poesia; non potè quindi profittare della critica del suo antecessore, cui talora combatte e rimprovera, e talora silenzioso sorpassa, volando di fantasia. Egli scrisse un libro mirabile per diversi rispetti, ma non in quanto a storia, nella quale arriva spesso ad essere inferiore al Baldinucci.

Benemeriti sono il Lanzi, il Rosini e tanti altri nazionali ed esteri, e più di tutti il Vasari, e gli eruditi editori fiorentini dell'ultima stampa delle sue vite, avvegnachè ci diedero nei loro libri acconci fili per tessere, coll'ajuto di severa critica e dei documenti contemporanei, la storia della pittura italiana. Ma è necessario che uno scrittore, di mente e di cuore italiano, pigli quest'opera generosa; perchè Italia non è una città, non una provincia, ma è *il bel paese*

Ch' Appenin parte, e 'l mar circonda e l' Alpe,

(Petr. Son. CXIV.)

ed ogni punto dell'incantevole suolo raggia di gloria; e se la pittura italiana ha il vanto d'esser maestra a tutte l'altre nazioni, ciò ella dee riputare a merito tanto della scuola romana, come della toscana e della lombarda, e della napolitana, e della ligure, e della veneta; e

de' lor più bei fiori s'intreccia la corona ond'è cinto il divin Rafaello.

Due scrittori fiorentini del secolo XIV ci lasciarono preziose memorie pittoriche di Firenze; ma eglino non istituirono paragoni cogli artisti dell'altre città italiane, nè proclamarono il primato dei proprj sopra gli altri, e nemmeno attribuirono a Firenze, od alla Toscana, tutta la gloria della pittura italiana; e sì che scrivevano dopo la morte di Giotto, la cui fama e le cui opere erano sparse per tutta Italia. In quel secolo (del risorgimento della civiltà) non era ancor diffusa la peste dell'adulazione.

Lorenzo Ghiberti, celebre scultore fiorentino, nato nel 1378, nel suo secondo commentario fe' alcuni cenni della vita e dell'opere di alquanti pittori del secolo XIV, la maggior parte fiorentini. Egli si riferisce sempre all'Etruria, non mai all'intera Italia. — Cimabue tenea la maniera greca; in quella maniera ebbe in *Etruria* grandissima fama. Fecesi Giotto grande nell'arte della pittura. Arrecò l'arte nuova; lasciò la rozzezza dei Greci; sormontò eccellentissimamente in *Etruria*, e fecesi egregissime opere (Vas. ed. Le Monnier, v. I, pag. XVIII) —.

L'altro scrittore, più antico del Ghiberti, è il celebre novelliere fiorentino Franco Sacchetti. Nella novella 136 ci tramandò una notizia della maggior importanza per la storia della pittura. Egli racconta che Andrea Orcagna mosse questione, — qual fu il maggior maestro da Giotto in fuori? Chi dicea che fu Cimabue, chi Stefano, chi

Bernardo, chi Buffalmacco: e chi uno, e chi un altro. Taddeo Gaddi, che era nella brigata, disse: per certo assai valenti pittori sono stati, ma quest'arte è venuta meno e vien mancando tutto dì —.

Il Lanzi trascrive il passo di quella novella solamente per provare che *Taddeo Gaddi visse oltre i confini che gli assegna il Vasari, e fu superstite ai migliori giotteschi che nominammo* (T. I, pag. 85, ed. Milano. MDCCCXXIV).

Il prof. Rosini dalle parole del Sacchetti vuol dedurre la *decadenza della pittura in Italia* al tempo di Taddeo Gaddi (Ros. t. II, pag. 163).

L'amore alla Toscana, che fece silenzioso il Lanzi a darcene alcuna spiegazione, trasse dal Rosini quella che era secondo le preoccupazioni di questo.

Che Taddeo Gaddi ed il Sacchetti, contemporaneo al fatto che narra, intendessero riferirsi alla decadenza della pittura in Firenze, e non mai della pittura in Italia, ci convince il vedere che i pittori nominati a soggetto della questione son tutti fiorentini. Taddeo Gaddi era tanto persuaso della decadenza dell'arte a' Firenze, che alla sua morte lasciò Agnolo suo figliuolo e Giovanni che attendessero alla pittura, raccomandandogli a Jacopo di Casentino per li costumi del vivere, e a Giovanni da Milano per gli ammaestramenti dell'arte (Vas. v. II, p. 119).

La storia dell'arti belle cammina ad egual passo di quella dei popoli. Quando i reggitori furono sapienti e generosi protettori delle lettere e delle arti, l'une e l'altre tra lor popoli fiorirono e furono onorate. Imbarbarirono

i popoli, quando per l' ignoranza dei reggitori cadder le lettere e le arti.

Il governo forte e sapiente degli antichi priori di Firenze secondò e protesse Giotto, al quale ogni elogio è poco. Trabalzato quel reggimento, e succeduto il governo di gente nuova, ed estranea alla sapienza civile

La gente nuova e i subiti guadagni
Orgoglio e dismisura han generata,
Fiorenza, in te; sì che tu già ten piagni
(Inf. XVI);

dovette Firenze, o per dir meglio la Toscana, cedere il primato dell'arte ad altre città o provincie divenute più fiorenti per la sapienza dei lor reggitori: a Milano per i Visconti, all' Umbria per i Pontefici che vi risedettero, a Venezia per un governo libero e saggio, a Verona per gli Scaligeri, e simigliantemente d' altri. Quando più tardi gli affari pubblici di Firenze vennero in mano di Cosimo de' Medici, padre della patria, che, sapiente egli pure, era padre altresì di chiari ingegni, riprese Firenze il primato dell' arte, che poi dovette cedere alla città eterna quando ne reggeva i destini il più generoso e 'l più sapiente dei Signori d' Italia, Leon X Pontefice Massimo.

E se il Rosini affermò, che al tempo di Taddeo Gaddi la decadenza *della pittura italiana apparisce a noi che la vediamo a traverso di cinque secoli* (Ros. t. II, p. 163); ciò avviene perchè abbiamo una storia bugiarda.

Sieno rettificate le cronologie, e considerato il merito degli artisti rispetto al tempo, in che fiorirono; ed allora

conosceremo per la storia due grandi verità ignorate, o volute ignorare dagli scrittori della pittura italiana.

La prima verità è, che quando nella Toscana, intorno alla metà del secolo XIV, la pittura era venuta meno, ciò non avvenne nel rimanente dell'Italia: perchè l'arte vi fu sostenuta, e camminò con retto progresso, fino ai primi anni del secolo XV, per opera di Giovanni da Milano, di Antonio Veneziano, di Altichieri da Verona, di Gentile da Fabriano, e di Vittor Pisano da Verona.

La seconda verità è, che se la scuola toscana, dopo i primi anni del secolo XV ritornò al suo primitivo splendore, ciò ella dee riputare al magistero di pittori non toscani, Giovanni da Milano, Antonio Veneziano, e Gentile da Fabriano, i quali in Firenze tennero scuola ed ebbero a discepoli i padri della grande pittura fiorentina del secolo XVI.

Queste due verità formano il principale argomento della prima parte de' miei studj, i quali, parmi, contengano i più importanti raddrizzamenti della storia della pittura italiana dei secoli XIV e XV.

Assai fu discusso da alcuni dotti scrittori nazionali ed esteri per istabilire a qual pittore spettino le più belle parti dei dipinti a fresco della cappella Brancacci in Firenze. Noi, assistiti dalle memorie contemporanee sfuggite alle osservazioni de' contendenti, procureremo di scoprire la verità, e sciogliere tale questione che è delle più importanti della storia dell'arte; *perchè da esse pitture incomincia appunto, direm quasi, un'altra mutazione dell'arte, e quell'ingrandimento che, nel*

suo magistero, dette veramente ordine alla maniera dei tempi moderni, e servì di scuola ai più eccellenti artefici.

Nella seconda parte rivolgeremo i nostri studj sopra la pittura veronese, e particolarmente intorno alcuni nostri pittori, fin da poco ignorati, o mal conosciuti; e ciò sia anche omaggio e credenza al detto di uno dei più forti ingegni, cui Italia presentemente onora: — che se in ogni città vi fossero amorosi dell'arte italiana e della verità, *l'istoria della pittura non sarebbe ancora da fare* —.

Gli editori dell'ultima stampa del Vasari nel commentario alla vita di Filippo Lippi (Filippino) scrissero: — noi ripetiamo che in questa ardua fatica dello illustrare l'opera del Vasari, non fummo nè saremo mai mossi da altro intendimento, che dall'amore del vero, e dal desiderio di purgare da ogni spina e da ogni sterpo il campo della storia dell'arte italiana a quello ingegno privilegiato, il quale prenderà un giorno a trattare questo bello e difficile argomento, donando al fine la patria nostra di un lavoro che, con pace di quelli che vi si sono affaticati con grande onore e con non mediocre vantaggio di simili studi, *aspetta ancora* l'Italia —. Non abbiamo storia della pittura italiana: dicono gli eruditissimi Firentini. Firenze, che in diversi tempi ha precorso ogni progresso della civiltà, e che però ha tanta parte nelle glorie d'Italia, or isdegna d'accrescere con istorici errori i proprj trionfi sopra l'altre città consorelle.

Aspettasi adunque una storia della pittura italiana, che tenga stretto conto delle memorie contemporanee, e si afforzi con argomenti di critica imparziale; che metta sott'occhio le cagioni del mutarsi, e dell'avanzarsi della nostra pittura; e che quasi specchio ritragga la storia dei popoli delle varie città italiane, essendo che l'arte camminò sempre a canto della civiltà.

I dotti editori dell'ultima stampa del Vasari posero già le fondamenta al nobile edifizio della storia della pittura patria; e se avvenga pur a me di recare, con questo debole lavoro, qualche pietra all'elevazione del solenne monumento: ciò deesi riputare all'eccitamento che in gran parte mi venne dall'opera loro, per la quale omai s'acquistarono il gradimento e la riconoscenza di tutta Italia.

PARTE PRIMA

STUDJ

SOPRA LA STORIA DELLA PITTURA ITALIANA

DEI SECOLI XIV. E XV.

CAPITOLO I.

GIOVANNI DA MILANO

PITTORE DEL SECOLO XIV.

Il Vasari non iscrisse la vita del pittore Giovanni da Milano, e soltanto per incidenza ci fa sapere alcune cose di lui nella vita di Taddeo Gaddi. Comincieremo dal procurare di supplire colla critica al silenzio del biografo intorno al tempo della nascita di questo pittore.

Nella vita di Taddeo Gaddi si legge: — In Casentino nella chiesa del Sasso della Vernia dipinse la cappella dove s. Francesco ricevette le stimate, ajutato nelle cose minime da Jacopo di Casentino, che mediante questa gita divenne suo discepolo. Finita cotal opera, insieme con Giovanni Milanese, se ne tornò a Firenze, dove nella città e fuori *fecero* tavole e pitture assaissime e d'importanza —.

Adunque Jacopo di Casentino e Giovanni da Milano furono condiscepoli; ciò è pur detto esplicitamente dallo

stesso Vasari nella vita di Jacopo. L'essersi il maestro fatto ajutare nelle cose minime da Jacopo, e nelle importanti da Giovanni, è lo stesso che il dire che a quel tempo Giovanni era pittore provetto, e Jacopo soltanto principiante. Per la qual cosa si potrebbe credere che Giovanni fosse maggiore di età; ma poichè l'ingegno non si misura dal numero degli anni, dobbiamo per lo meno tenere che piccola ne fosse la differenza. Quindi se avremo chiarito in qual anno nascesse Jacopo di Casentino, potremo dire che Giovanni da Milano venisse al mondo intorno a quel tempo.

Di Taddeo Gaddi afferma il Vasari che morì nel 1350 di anni 50. Questo Gaddi però sarebbe nato nel 1300. Andrea Cennino, pittore quasi contemporaneo, dice nel suo Trattato della pittura: — Cennino di Drea Cennini da Colle di Valdersa, fui informato nella detta arte da Agnolo di Taddeo da Fiorenza mio maestro, il quale imparò la detta arte da Taddeo suo padre, il quale fu battezzato da Giotto e fu suo discepolo anni 24. — Essendo Giotto morto nel 1336, potea pure Taddeo essere stato d'anni 12 commesso al magistero di lui: e il detto del Vasari, per conto della nascita, acquisterebbe una conferma. Ma in quanto agli anni vissuti da Taddeo, siccome siamo fatti certi per un documento tratto dall'archivio del duomo di Firenze che a' 10 agosto 1366 egli era ancora tra' vivi (Vas. v. I, pag. 119, n. 1); così deesi conchiudere che, ponendo pure che in quest' anno morisse, giugnesse almeno ai sessanta sei anni di vita.

Il Vasari nella prima edizione dà a Jacopo di Casentino la vita di 65 anni, e nella seconda di 80, affermando in ambedue che nel 1380 fu sepolto in s. Felicita. Di conseguenza egli sarebbe, giusta la prima edizione, nato nel 1315, e, giusta la seconda, nel 1300. Ragion vuole che, essendo correzione, s'accetti la seconda; tanto più che con essa si accorda il detto dello stesso biografo: essere stato Jacopo maestro di Spinello pittore aretino, il quale morì di anni 92 intorno al 1408 (Vas. v. II, p. 198-199, n. 1), e quindi assegnandogli il 1316 per natalizio, può essere stato lo Spinello discepolo di Jacopo nato nel 1300. L'età pure dello Spinello fu corretta nella seconda edizione, perchè nella prima diceasi: esser morto di anni 71, il che avrebbe portato il suo nascere nel 1331; la qual cosa non si può concedere, perchè è fatto certo che Spinello negli anni 1334-1338 dipingeva nella chiesa di s. Giovanni d'Arezzo. Nè si opponga che, standoci pure alla correzione della seconda stampa, era troppo giovane ad imprendere così fatta opera, perchè avrebbela cominciata ne'suoi 18 anni di età e terminata ne' 22. Questo non si opponga quasi objezione invincibile: che già il Vasari nelle prime linee della vita di Spinello ebbe scritto: — che prima che fosse di venti anni, fu di gran lunga molto miglior maestro, ch' esso Jacopo già pittore vecchio non era (Vol. II, p. 143) —.

Visto adunque che Jacopo di Casentino nacque nel 1300, deesi altresì porre il nascere di Giovanni da Milano intorno a quell'anno, siccome dal racconto del Vasari abbiamo rettamente dedotto più sopra.

Giovanni da Milano, nato intorno al 1300, non può esser venuto in Firenze sotto il magistero di Taddeo Gaddi prima del 1336, perchè fin a quest'anno il medesimo Taddeo rimase discepolo di Giotto. Donde dobbiamo persuaderci che Giovanni si tramutasse a Firenze nell'età di oltre 36 anni, e che fosse già istruito nell'arte.

Il biografo aretino dopo aver narrato che Taddeo Gaddi, veggendosi non lontano dal morire, raccomandò i figliuoli Agnolo e Giovanni — a Jacopo di Casentino per i costumi del vivere, e a Giovanni da Milano per gli ammaestramenti dell'arte —, accenna tre opere del Milanese e conchiude: — dopo andatosene a Milano vi lavorò molte opere a tempera e in fresco e vi si morì —.

La prima opera di Giovanni, ricordata dal Vasari, è una tavola nella chiesa di s. Croce; e parmi giustamente appongano gli eruditi editori fiorentini, che sia quella la quale si vede nell'Accademia delle belle arti di Firenze colla scritta: — Io Giovani (*sic*) da Melano dipinsi questa tavola in MCCCLXV —. Di fatto quest'anno s'accorda col detto del Vasari, perchè, supponendo egli che Taddeo morisse nel 1350, la dice eseguita *quattordici anni dopo la morte del suo maestro.*

La scritta di questa tavola testimonia, che Giovanni, undici anni prima della morte di Taddeo, lavorava da sè in Firenze senza dipendenza da maestro.

La seconda opera è *la tavola dell'altar maggiore d'Ognissanti che fu tenuta molto bella.* Gli editori fiorentini del Vasari pongono in nota: — Il barone di

Rumohr stima che questa tavola sia quella che al presente vedesi non intera e molto malconcia nella cappella de' Gondi Dini della medesima chiesa d'Ognissanti. Sono dieci figure di sante e santi ritti in piè : con sotto altre moltissime figure di santi in piccolissime dimensioni, e sì le une che le altre assai pregevoli, e da tenersi in molto miglior conto che oggi non se ne fa! —

La terza ed ultima opera di Giovanni da Milano accennata dal Vasari è *in Ascesi nella tribuna dell'altar maggiore, dove fece un Crocifisso, la Nostra Donna e s. Chiara, e nelle facciate e nelle bande istorie di Nostra Donna.* E gli editori fiorentini soggiungono in nota : — Opera la più importante e grandiosa che di Giovanni da Milano rimanga. Il Barone di Rumohr, il quale descrisse queste storie minutamente e con belle considerazioni critiche, accorda pienissima fede al Vasari; e riconobbe in questo pittore tanti meriti singolari, da meravigliarsi che fin qui gli scrittori l'abbiano posto tra i maestri di secondo ordine, mentre gli compete la gloria di essersi affaticato a superare il suo tempo. Oh!, egli esclama, quanto più si parlerebbe di lui, se il Vasari tanto ne avesse saputo quanto bisognava a comporre una vita (Vas. v. II, p. 102 n. 2) —.

Di queste pitture d'Assisi il Rio scrive : — Questo Giovanni da Milano è un personaggio presso che ignoto nella storia della pittura, e non pertanto esistono alcune sue opere, le quali sono superiori a tutte le produzioni del secolo stesso per le grazie dello stile, e sovratutto per la notabile correzione delle forme. Basta vedere la

sua adorazione de' Magi nella chiesa d'Assisi per non convenire nel giudizio del Vasari, il quale lo nomina appena, ed ancor meno in quello del Ghiberti, che non n'emette veruno. Questo quadro servì quasi di preludio alle meraviglie della scuola dell'Umbria, e Rumohr porta opinione averne Rafaello stesso subìto l'influenza almeno mediatamente (A. F. Rio. Poesia cristiana nelle sue forme. Ven. MDCCCXLI, p. 92) —.

Il Baldinucci nella brevissima vita, da lui composta, di Giovanni da Milano, non fa che ridire, restringendo ancor più, il poco che ne ha scritto il Vasari, e sul merito artistico si contenta notare che — operò costui di maniera giottesca (Baldinucci t. I, p. 303) —.

L'Abate Lanzi non parla delle opere di Giovanni; solo il ricorda nella scuola milanese come discepolo di Taddeo Gaddi — così esperto che il maestro in sul morire gli lasciò raccomandati Angiolo e un altro suo figlio, perchè in sua vece gl'istruisse nella pittura. È dunque manifesto che i fiorentini influirono assai presto nella scuola dei Milanesi (Lanzi t. III, p. 409) —.

Il professor Rosini dopo aver detto che Jacopo di Casentino aveva uno stile conformissimo a quello di Taddeo, continua: — Pure piacemi di osservare che l'essere stato prescelto (Jacopo di Casentino!) da un uomo come il Gaddi a dare prosecuzione alla scuola, fa credere che in lui vedesse molta disposizione a ben fare; ma che poi tanto bene non fece, ristretto ai vincoli di una imitazione servile (Ros. t. II, p. 3) —. Questa osservazione del Rosini dee parere tanto più strana come si consideri che

egli stesso, poco dopo, ricorda che Taddeo avea raccomandato i suoi figliuoli a Giovanni per gli ammaestramenti dell'arte. Delle opere poi di Giovanni in Assisi non fa pur cenno.

Il giudizio imparziale dei dotti stranieri, che abbiamo testè riferito, non può esser affievolito dall'ingiusto silenzio del Baldinucci, del Lanzi e del Rosini; perchè le pitture di Giovanni in Assisi, che tuttora sono, dànno a questi scrittori toscani solenne rimprovero; e non sono tanto giottesche da non lasciar apparire che nel disegno, e specialmente nel colorito, l'autore di quelle non derivasse da altra scuola.

Torniamo ricordare esser Giovanni nato intorno al 1300 e venuto a Firenze già pittore, ed avervi lavorato, vivente Taddeo, senza dipendenza; e queste verità torniamo ricordare per trarne l'irrecusabile conseguenza che pur Milano avea scuola distinta ne' primi lustri del secolo XIV, e però contemporanea a quella di Giotto. E se Giovanni, alcun tempo ajutatore, e, concedasi pure eziandio, alcun tempo discepolo di Taddeo, ricevette nuovi lumi dalla scuola giottesca; lumi altresì egli recò della scuola milanese alla fiorentina.

La pittura è arte d'imitazione, e tutti i pittori italiani di qual mai città e scuola sien eglino, di vicenda s'ajutarono, se non coll'istruzione, certo coll'opere da lor eseguite in uno o più luoghi. Giotto, luminare dell'arte, fu a Roma, a Napoli, a Milano, a Verona, a Padova, ed in altre città, ed in tutte fece avanzar l'arte. Ciò nessuno può contraddire; ma parimenti nessuno può

dubitare che Giotto peregrinando per esse città non abbia più o meno profittato dalle medesime scuole. E come non sarebbe consentito da ragione il dire, che Rafaello perchè ancor giovine fu a Firenze, maestro e discepolo di Fra Bartolommeo da s. Marco, derivasse dalla scuola fiorentina; così ragione nemmen consente il dire, che Giovanni da Milano derivasse dalla scuola fiorentina, perchè ajutò Taddeo Gaddi nel dipingere: e se pure da lui apprese alcun che nell' arte, egli compensò largamente la scuola fiorentina accettando d'essere, siccome divisato dallo stesso Taddeo, maestro dei figliuoli di questo e specialmente di Agnolo, dalla cui scuola, vogliono gli scrittori toscani, uscissero allora i migliori maestri di quasi tutte le scuole italiane.

Deesi adunque correggere la sentenza dell' Abate Luigi Lanzi che *i fiorentini influirono assai presto* (per opera di Taddeo Gaddi) *nella scuola milanese.* La storia della nostra pittura, perchè pur in questo punto divenga storia, dovrà dire: — Essere manifesto che dopo la morte di Giotto, le due scuole pittoriche fiorentina e lombarda, per opera di Taddeo Gaddi e di Giovanni da Milano, ben presto giovaronsi di vicenda: e che è special gloria della seconda l'aver sostenuta la prima nello scadere di essa alla seconda metà del secolo XIV, allorquando Taddeo raccomandò i figliuoli a Giovanni per gli ammaestramenti dell'arte — [1].

1. Era già scritto questo Capitolo, quando mi venne sott' occhio un libro stampato a Milano (Tipografia Ronchetti 1859) col titolo: — Notizie sulla vita e sulle opere de' principali architetti, scultori e pittori

Nella stessa età ebbe la scuola fiorentina più chiaro e potente ajuto dalla scuola veneziana per opera di Antonio Veneziano. Ciò vedremo nel seguente Capitolo.

che fiorirono in Milano durante il governo dei Visconti e degli Sforza raccolte e disposte da Girolamo Luigi Calvi. In questo libro con ingegnose congbietture si vuol dimostrare, che il pittore Giovanni da Milano, sia lo stesso Giovanni de Grassi, al quale fu nel 1391 *assegnato il grado e l'emolumento di primo ingegnere* della fabbrica del monumentale duomo di Milano, e che morì nel 1398. Rimetto il lettore alla lettura di questo libro, il quale ben merita di essere più conosciuto, perchè scritto da dotta penna, e ripieno di preziose notizie artistiche. Frattanto io chiedo venia al chiaro autore se non posso accettare la sua opinione per le seguenti ragioni. I. perchè se Giovanni da Milano fosse stato istruito ne'principii dell'arte da Giotto (come suppone il ch. autore), ciò sarebbe stato registrato dal Ghiberti scrittore quasi contemporaneo, il quale scrisse espressamente intorno a' discepoli di quel celebre maestro; e meno ancora avrebbe taciuto il Vasari, il quale assegnò a Giotto più discepoli che in fatto non ebbe. II. perchè non vi è esempio di pittore antico che abbia segnato i quadri col proprio nome, ed ommettesse quello del proprio casato se l'avesse avuto. Dicesi *se l'avesse avuto*, perchè nel secolo XIV era molto ristretto il numero dei nomi dei casato. III. perchè dall'autorità del Giulini, tenuta in giusto conto dal dotto scrittore, apparisce che Giovanni de Grassi fosse soltanto scultore e architetto; mentre di Giovanni da Milano, rimasto in Firenze oltre il 1366, non vi è memoria che in tanti anni di quella dimora (oltre sei lustri) si occupasse in opere di scultura; e nemmeno il maestro Taddeo Gaddi, del quale il Vasari scrisse la vita con tanta diligenza.

CAPITOLO II.

ANTONIO VENEZIANO

PITTORE DEL SECOLO XIV.

Il Vasari, che compose la vita di Antonio dipintor veneziano, n'è anche il più antico scrittore. Venezia, per quanto io ne sappia, non mostra pittura di lui, nè registra memorie contemporanee. Bensì vi ha memorie, e ricordasi di alcuni suoi lavori a Firenze, a Siena ed a Pisa; e quelli, che ancor rimangono nel Campo Santo di quest' ultima città, meritarono solenni encomj da tutti gli scrittori dell' arte. Ma alla verità della storia, ed all' onore della pittura veneziana non può questo, nè dee bastare. Ed io imprendo a rettificare colla critica quello che di lui ci tramandò il pittore biografo; e coll'autorità pur sua e de' posteriori scrittori toscani dimostrerò: non esser vero che Antonio fosse ammaestrato nell'arte a Firenze, e miglior giustizia e più chiara doversi rendere a lui e alla scuola veneziana; perchè, come la

storia disse equamente, che la scuola romana, per opera di Gentile da Fabriano, ebbe influito nella grande scuola veneziana del secolo XVI; così per le stesse ragioni dee affermare, che la scuola veneziana, per opera di Antonio, influì parimenti e degnamente nella grande scuola fiorentina del secolo XV.

Dicendo il Vasari che Antonio morì l'anno 1384 di anni 74, questi sarebbe nato nel 1310; ma pubblici documenti mostrano che egli ancor lavorasse nel Campo Santo di Pisa l'anno 1386 (Vas. t. II. p. 176, n. 3), e ponendo pure che in quest'anno morisse, è d'uopo portarne la nascita al 1312.

Che per patria fosse veneziano, è detto chiaramente dagli antichi libri delle pitture del Campo Santo di Pisa, dove si legge: *Antonius Francisci de Venetiis;* e nei libri dell'Opera del duomo senese si è trovato che nel 1369—1370 *Antonio di Francesco da Venezia* lavorò alcune cose per quella chiesa (Vas. t. II. p. 171, n. 1).

I documenti delle pitture del Campo Santo di Pisa mostrano ben chiaro, non esser vero quello che scrisse il Vasari, e ripeterono il Baldinucci e tutti gli scrittori posteriori: — che Antonio abbandonasse in ultimo la pittura per darsi alla medicina. Così di pittore, medico divenuto, molto tempo seguì quest'arte —. Le pitture del Campo Santo di Pisa, eseguite da Antonio sino all'ultim'anno della sua vita, dànno solenne mentita a tale affermazione.

Il Vasari scrive — che Antonio si condusse a Firenze dietro Agnolo Gaddi per imparare la pittura —. Questa

è un'altra invenzione, e ciò si dimostra facilmente col raffrontare l'età di Antonio con quella di Taddeo e di Agnolo Gaddi. Taddeo era ancor vivo nel 1366 (Vas. v. I, p. 119. n. 1): non può adunque Antonio essersi condotto a Firenze prima di quest'anno; perchè, se ciò fosse avvenuto, si sarebbe posto sotto il magistero di Taddeo, come a quel tempo anche Agnolo stava. Nemmeno può essersi condotto a Firenze dietro Agnolo dopo il 1366, perchè Antonio avea ormai 54 anni; ed Agnolo era soggetto per gli ammaestramenti dell'arte a Giovanni da Milano, quando Antonio lavorava nel 1369 nel duomo di Siena. Più evidente riesce la dimostrazione, che Antonio non possa aver appresa la pittura da Agnolo Gaddi, confrontandosi l'età di essi due pittori. A quest'uopo, anzi tutto, ricercheremo la cronologia di Agnolo.

Nella vita di Agnolo Gaddi il Vasari scrive, che morì nel 1387 di 63 anni: sarebbe quindi nato nel 1324. Ma siccome siamo certi per il documento, riferito nella nota 3 della pagina x della prefazione della nuova stampa (per cura di Gaetano e Carlo Milanesi) del trattato della pittura di Cennino Cennini coi tipi del Le Monnier a Firenze, esser egli mancato a' vivi li 15 ottobre 1396; così, essendo vissuto 63 anni, convien portarne la nascita al 1333. Con questa cronologia, e non altrimenti, si può accordare quello che narra lo stesso Vasari, che Agnolo Gaddi nel termine della sua vita tenesse casa aperta di mercatura in Venezia insieme co' figliuoli, *e che da un certo tempo in là non lavorò se non per suo piacere, e in certo modo per passar*

tempo (T. II, p. 155); perchè è certo che nel 1390 lavorava ancora a Firenze per mercede, come prova la deliberazione degli operai di santa Reparata, riferita nella nota della stessa pagina 155: e quindi non può essersi tramutato in Venezia se non dopo il 1390. Non è poi assolutamente credibile, che nel 1346 si commettesse ad Agnolo Gaddi ristaurare il tetto di san Giovanni, e racconciare il mosaico del Tafi; ed egualmente non è credibile che nel 1348 abbia fatto nella tavola dell'altar grande di santa Maria Maggiore di Firenze *per Barone Cappelli intorno una coronazione di Nostra Donna un ballo d'Angeli ragionevole* (T. II, p. 154); perchè, volendo anche passare l'inesatta cronologia del Vasari, avrebbe Agnolo negli anni 1346-1348 avuto l'età di 22 e 24 anni, e non poteva altrimenti lavorare che dipendendo dal padre, il quale era nel fiore dell'età, e della fama artistica.

Agnolo Gaddi nato nel 1333, e sino al 1366 discepolo del padre, e dopo quest'anno di Giovanni da Milano, non può aver insegnato a dipignere ad Antonio Veneziano, che nacque venti anni prima di lui, e che nel 1369 lavorava nel duomo di Siena.

Manca quindi il fondamento al credere che Antonio ritornasse a Venezia — per far vedere alla sua città il frutto delle fatiche da lui durate in Firenze; e gli fu dato dalla Signoria a dipignere una delle facciate della sala del Consiglio, la quale egli condusse sì eccellentemente e con tanta maestà, che secondo meritava n'arebbe conseguito onorato premio; ma la emulazione

o piuttosto l'invidia degli artefici, ed il favore che ad altri forestieri fecero alcuni gentiluomini, fu cagione che altramente andò la bisogna. Onde il poverello Antonio, trovandosi così percosso ed abbattuto, per miglior partito se ne ritornò a Fiorenza, con proposito di non voler più a Vinegia ritornare, deliberato del tutto che sua patria fosse Firenze (T. II, p. 171-172) —.

Dagli atti dell' Archivio Generale veneto, studiati precipuamente nella parte delle belle arti dall'Abate Giuseppe Cadorin, non appare che Antonio d' ordine della Signoria dipignesse nella sala del maggior Consiglio. Nè ciò è accennato da alcuna delle antiche cronache veneziane; e nemmeno da Francesco Sansovino ne' libri sopra le cose notabili di Venezia, in cui particolarmente è detto delle pitture antiche del palazzo ducale, e furono stampati pochi anni dopo le vite del Vasari, il primo nel 1556, l'altro più diffuso per notizie e per materie nel 1581. La critica potrebbe solo accettare, che intorno al 1360 sotto la ducea di Marco Cornaro, vedendosi Antonio posposto al Guariento, che non era veneziano [1], per le pitture, le quali la Signoria

1. L'Anonimo Morelliano, che è lo scrittore più antico che ricordi il pittore Guariento, il dice — Padovano, ovvero, come lo fanno alcuni, Veronese —. Nel commentario di Michele Savonarola *De laudibus Patavii* si legge: — duos famosos (pictores) civitas nostra (Patavii) habuit, Guerientum scilicet, et Justum —. Finalmente pare che il Vasari col nome di Guerriero padovano accenni il Guariento. Ma Francesco Sansovino, contemporaneo del Savonarola e del Vasari, lo nomina senza dirne la patria; eppure in tutto il suo libro, dove parla di pittori non veneziani, sempre la ricorda: le quai cose fa credere che egli il tenesse per veneziano. L'altro antico pittore Giusto, nominato dal Savonarola padovano,

intendea far eseguire nella sala del Consiglio, si recasse in Toscana ad esercitare l'arte, nella quale dovea esser provetto, avendo più che 48 anni.

Il Ridolfi ingannato dal Baldinucci, che interpretò a suo modo il Vasari, scrive nella vita di Gentile da Fabriano che Antonio lavorasse nella sala del maggior Consiglio in concorrenza dello stesso Gentile e del Vivarini; ma ciò non può essere, perchè tanto Gentile quanto il Vivarini vi lavorarono nei primi anni del secolo XV; e a quel tempo, se Antonio si ponesse pur tra' vivi, sarebbe stato più che nonagenario.

Se Antonio si allontanò dalla patria, essendo pittore provetto, egli dovea lasciar vedere nelle sue opere fatte in Toscana che già ad altra scuola apparteneva.

Le pitture da lui eseguite in Firenze, e ricordate dal Vasari, più non sono, e non rimane traccia di quelle fatte nel duomo di Siena. Di quelle del Campo Santo di Pisa (delle quali ancor rimangono grandi reliquie) il biografo aretino, che le vide nel lor fiore, dopo averle diligentemente descritte, soggiunge: — In somma, tutte queste opere, che Antonio fece in Campo Santo, sono tali, che *universalmente e a gran ragione* sono tenute *le migliori di tutte* quelle che da molti eccellenti sono

e dall'Anonimo Morelliano — de nazione fiorentino, come scrive el Campagnola; ma Andrea Rizzo lo fa padovano —, per un documento riportato dal Rossetti (Guida di Padova p. 32) si sa indubbiamente che nacque in Firenze, ed ebbe la cittadinanza di Padova dal Signore Francesco da Carrara. Il che potrebbe recarci a sospettare che simigliantemente avvenisse di Guariento, il quale, nato in Verona, fosse donato della cittadinanza di Padova, e poscia di quella di Venezia.

state in più tempi in quel luogo lavorate. Perciocchè, oltre i particolari detti, egli lavorando ogni cosa a fresco, e non mai ritoccando alcuna cosa a secco, fu cagione che sino a oggi si sono in modo mantenute vive nei colori, ch'elle possono, ammaestrando quelli dell'arte, far loro conoscere, quanto il ritoccare le cose fatte a fresco, poichè sono secche, con altri colori, porti (come si è detto nelle Teoriche) nocumento alle pitture e ai lavori; essendo cosa certissima che gl'invecchia, e non lascia purgarli dal tempo, l'esser coperti di colori che hanno altro corpo, essendo temperati con gomme, con draganti, con uova, con cólla o altra somigliante cosa, che appanna quel di sotto, e non lascia che il corso del tempo e l'aria purghi quello che è veramente lavorato a fresco sulla calcina molle, come avverrebbe, se non fossero loro soprapposti altri colori a secco (T. II, p. 175) —.

Qui m'è duopo seguire il Prof. Rosini sopra quanto scrisse di Antonio, perchè, essendo l'ultimo storico della pittura italiana, sia tolta ogni ombra che offuscar possa la gloria singolare di questo pittor veneziano.

Egli, coll'autorità del Baldinucci, comincia dal mettere in dubbio la patria di Antonio, e manifestamente piega al farlo credere fiorentino: — Ma la gloria della seconda scuola giottesca, colui, nel quale trovarono le massime stabilite dal gran maestro, un degno interprete fu quell'Antonio, che si chiamò Veneziano, e che il Baldinucci vorrebbe far fiorentino: disputa puerile, perchè nei modi, nel disegno, nel comporre e nel colorire

svelasi la maniera fiorentina, per cui divenne famoso (Ros. v. II, p. 175) —.

E sì che i documenti del Campo Santo di Pisa non potevano esser ignoti a lui che abitò lungamente in quella città. E non poteva il Rosini dubbiare nel preferire l'autorità del Vasari (da lui sorpassata), sopra questo punto certamente imparziale, in paragone di quella del Baldinucci sostenuta da invenzioni e sofisticherie [1].

In quanto alla recisa sentenza sopra le pitture di Antonio, che nei modi, nel disegno, nel comporre, e nel *colorire svelasi la maniera fiorentina,* ci basterà rispondere col giudizio dell'Abate Luigi Lanzi, il qual giudizio contiene pur quello del Vasari: e sì l'uno, e sì l'altro non possono esser tacciati di parzialità per Venezia, ed ambidue ne' giudizj d'arte hanno autorità incontrastabile.

Il Lanzi, dopo aver posto in dubbio che Antonio sia discepolo del Gaddi, continua: — Il suo disegno, e il suo metodo ancora fa dubitare in quelle storie di s. Ranieri che ne restano al Campo Santo di Pisa, ov' è una sveltezza, una diligenza, una bizzarria di comparse che sa *di altra scuola:* oltrechè vi notò il Vasari un modo di dipingere a fresco senza mai ritoccare a secco, che vedesi

1. Il Baldinucci asserisce che Antonio nacque in Firenze — citando non so quali memorie della libreria Strozzi sospette forse a lui stesso (o inventate da lui); perchè se fossero state molto autorevoli, non avria lasciato di palesarne l'antichità (Lanzi t. I, p. 87) —. Soggiunge lo stesso Baldinucci che fu *cognominato Antonio da Siena, e per alcun tempo Antonio da Venezia per essersi egli molto trattenuto in quella città*. Dovea pur dire che fu cognominato Antonio Pisano, perchè non poco si trattenne in Pisa!

recato altronde, e diverso da quel che usavano i toscani artefici suoi competitori, le pitture dei quali non si mantenevano ai tempi dell' istorico come quelle di Antonio (Lanzi t. I, p. 87-88) —.

Gli argomenti adunque dell' arte concordano colle ragioni della critica per istabilire, che Antonio non fu discepolo del Gaddi, e che egli si condusse in Toscana già provetto nell'arte, ed allevato nella scuola di Venezia sua patria.

Continua il Prof. Rosini: — Quando per la prima volta mi condussi in questa città (Pisa), sono or or cinquant'anni, le pitture di Antonio se non erano in quello splendore, in cui fu dato al Vasari di vederle, non presentavano quel deplorabil aspetto di fatal deperimento in cui si trovano al presente. Sicchè posso assicurare che le lodi del biografo aretino non erano allora nè esagerate nè sconvenienti; salvo la conclusione, che *ei cerca di trarre*, che queste sue opere, cioè, fossero tali che — universalmente e a gran ragione sono tenute le migliori di tutte quelle, che da molti eccellenti maestri sono state in più tempi in quel luogo lavorate —.

Ben singolare dee parere la stranezza del Rosini, che sopra pitture in istato rovinoso sentenzia intorno la loro natìa bellezza, e giudica altrimenti di chi le vide quasi trecento anni prima; e questi, oltre essere stato valente letterato in tempi letteratissimi, era pure dei migliori pittori della sua età: ed il Rosini, certo qui non è noto, se di trattar il pennello sapesse punto. Ma è ancor più strana l'accusa da lui data al biografo aretino *di aver*



cercato dalle sue lodi di *trarre quella conclusione*, alla quale il Professor di lettere nello studio pisano non vuole acconciarsi. Il Vasari non argomenta, ma narra un fatto contemporaneo: ed era, l'estimazione in che da tutti erano tenute le pitture di Antonio nel Campo Santo di Pisa; al voto universale aggiugne il proprio, e ne rende ragione con linguaggio artistico, la cui forza non può esser al tutto sentita che dai professori dell'arte. Con buona pace del Rosini, sino a che non venga addotta altra autorità contemporanea al Vasari e di tanto valore che'l vinca (e scrittore meno antico non l'ebbe mai in questo oppugnato), nessuno certamente, che sia condotto da critica imparziale, potrà credere a chi, senza testimonianza e senza altri argomenti, vuol negare un fatto avvenuto quasi tre secoli prima di lui.

Il Baldinucci si contenta dire che le pitture di Antonio *furono avute in quel secolo in istima non ordinaria.*

L'Abate Lanzi sopra il giudizio del Vasari scrive per nota della pag. 87 del t. I. — Non è il Vasari quel maligno verso la *scuola veneta* che vorrebbe farsi apparire. Scrive di queste pitture che « universalmente ed a gran ragione sono tenute le migliori di tutte quelle che da molti eccellenti maestri sono state in più tempi in quel luogo lavorate ». Eccole adunque anteposte da lui alle *fiorentine tutte* e alle senesi che ivi sono: *giudizio confermato* dal P. Della Valle, che pur tanto spesso da lui dissente —.

Finalmente gli eruditissimi editori dell'ultima stampa del Vasari, che hanno veduto quelle pitture nel massimo

perimento, confermano il giudizio del biografo indicando nella nota 3 della pagina 175 quella parte di storie dipinte da Antonio nel Campo Santo di Pisa, che a loro avviso ne sono meritevoli: — il transito di Ranieri specialmente, e la traslazione del suo corpo —.

Il Prof. Rosini termina la polemica coi due seguenti paragrafi: — Senza parlare di Benozzo, di cui scrisse il Vasari medesimo aver egli eseguito un'opera terribile da sgomentare una legione di pittori; le storie di Antonio Veneziano non possono mettersi al confronto, e molto meno anteporsi a quelle di Giotto —.

— Se tutti oggi convengono che niuno avanzò Giotto sino all'Angelico: molto meno ciò dir si potrebbe di Antonio Veneziano, che resta inferiore al Gaddi, al Memmi, e ai Lorenzetti: e che se al Memmi fu superiore nelle storie del Campo Santo pisano, gli è inferiore in quelle del cappellone degli Spagnuoli e in altre —.

L'elogio del Vasari alle pitture di Benozzo Gozzoli nel Campo Santo pisano, accresce l'importanza di quello da lui fatto alle pitture di Antonio Veneziano. E non s'accorse il Rosini, che confrontando le opere di Antonio con quelle del Gozzoli rese ad Antonio singolarissimo onore? Benozzo Gozzoli dipinse in quel Campo Santo quasi un secolo (82 anni) [1] dopo di Antonio; e chi sa quanto importi, nel tempo di risorgimento dell'arte, la differenza di pochi anni, giudicherà facilmente dell'altissimo

1. Benozzo Gozzoli cominciò a dipingere nel Campo Santo di Pisa nel 1468, ciò è provato dalle memorie vedute dal Cav. Prof. Sebastiano Ciampi e da lui pubblicate (Vas. t. IV, p. 186, n. 3).

punto a cui Antonio montò per rispetto de' suoi tempi. Posto ciò, egli è inutile l'affannarsi dei giudizj e dei confronti del Prof. Rosini sopra pitture, che egli dice aver già vedute, non ancora estremamente perite, cinquanta anni innanzi che prendesse descriverle! Queste sono speciali sue opinioni, alle quali nè alcun de' futuri, credo, vorrà consentire.

In quanto poi alla pretesa universale opinione, *che niuno avanzò Giotto sino all Angelico,* ciò sarà têma di altri studj, ne' quali, rettificate le cronologie de' pittori, valendoci de' giudizj stessi del Prof. Rosini, dimostreremo che quell'opinione tutto al più dee limitarsi per la sola Toscana, e non per tutto il bel paese

Ch'Appenin parte, e'l mar circonda e l'Alpe.

Finchè duri la memoria del Campo Santo di Pisa, di quella maravigliosa culla dell'arte, le cui pareti furono arricchite delle opere sublimi de' più valorosi pittori nei secoli XIV e XV, non fia che perisca il nome di Antonio Veneziano. E quando pur ogni vestigio dell'opere di lui si perda, il giudizio dell'universale, contemporaneo al Vasari, ed il giudizio del Vasari medesimo, saran perpetuo monumento alla gloria di lui.

L'Abate Lanzi nella nota sopraccitata, e da lui posta alla pagina 87 del tomo I, conchiude : — Se potesse con la storia provarsi *(e si è provato colla storia raffermata dalla critica),* come si può con più indizj congetturare *(la correzione delle date non è indizio, sì storia),* che Antonio venisse da Venezia pittore, e non cominciasse

ad esser tale in Firenze, egli dovria credersi il primo valentuomo di quella scuola a noi cognito: e che per lui la veneta scuola recasse pur qualche utile alla scuola toscana. Ma la cosa è oscura, e io temo troppo di dar corpo alle ombre —.

Al tempo medesimo, cioè nella seconda metà del secolo XIV, nel quale lavorava Antonio in Toscana, lavorava pur con molta lode Guariento in Venezia, ed Altichieri in Verona ed in Padova; e ciò dee valere a tutti per testimonio che già dal principio di quel secolo erano scuole di pittura in Venezia e nelle città vicine. E se la critica or distrusse la falsità che Antonio possa essere stato istruito dal Gaddi, e se le ragioni dell' arte dimostrano nelle opere di lui un modo di fare che non appartiene alla scuola toscana; omai non deeci essere alcuno, che tema di *dar corpo alle ombre,* stimando e tenendo che Antonio debba appartenere alla scuola pittorica veneziana, ed abbia recato non già qualche utile, sì grande utile alla scuola toscana in un tempo che l'arte vi declinava.

Il Vasari, il Lanzi ed il Rosini concordan nel dire, che il pittor fiorentino Gherardo Starnina fu ammaestrato nell'arte da Antonio Veneziano, e ciascuno di essi cel ripete (Vas. t. II, p. 177. 200.— Lanzi t. I, p. 89. 97.—Ros. t. II, p. 177. 259). Il Baldinucci, che pure scrisse le vite di essi due pittori, non accenna alcun discepolo di Antonio, nè fa parola da chi apprendesse l' arte lo Starnina. Quest' è o ignoranza non perdonabile, o silenzio invidioso del posto d'onore, che nella pittura toscana deesi assegnare

al pittor Veneziano. Egli termina la vita dello Starnina con queste ponderabili parole: — EBBE NE' SUOI TEMPI FAMA DI GRAN PITTORE (non mai quanto n'ebbe Antonio suo maestro), ED IN VERO CHE GHERARDO È STATO DEGNO STIPITE DELLA PITTURA (è da intendere della pittura toscana), ESSENDOCHÈ DA ESSA DERIVASSE MASOLINO DA PANICALE [1], E DA LUI MASACCIO ED ALTRI MAESTRI CHE POI NON SOLO CONDUSSERO L'ARTE A GRAN PERFEZIONE CON GETTARE I FONDAMENTI DELLA BELLA MANIERA MODERNA, MA LA DILATARONO TANTO MEDIANTE I LORO DISCEPOLI, CHE HA POI RIEMPIUTO TUTTO IL MONDO (Baldinucci t. I, p. 516) —.

Le quali parole dovendosi di verità e di giustizia riferire ad Antonio Veneziano, siccome maestro dello Starnina, non potrà la storia (cogliendo l'argomentazione del Baldinucci e rapportandola al maestro) ricusare alla scuola veneziana l'onore d'avere, per opera di Antonio, grandemente e degnamente influito nella grande scuola fiorentina.

1. Che Masolino da Panicale (morto indubbiamente intorno al 1440) sia vissuto 37 anni, è una delle ordinarie inesattezze del Vasari, o probabilmente è errore di stampa. Dovea forse dire 57 anni. Con quest'età o in quel torno, e non altrimenti, si accorda quello che il biografo stesso scrisse di Masolino da Panicale, tanto nella vita di lui, quanto in quella di Lorenzo Ghiberti, di Gherardo Starnina e di Masaccio.

CAPITOLO III.

ALTICHIERI

PITTORE DEL SECOLO XIV.

Ne' due capitoli anteriori ho cercato, per quanto una giusta ed imparziale critica m' ebbe soccorso, dimostrare che dopo la metà del secolo XIV l'arte fu sostenuta nell' Etruria da Giovanni da Milano, e più ancora da Antonio Veneziano; e credo aver rivendicato l' onore a lor dovuto, e sien tornati al sublime posto, che col proprio ingegno e colle proprie opere s'eran già meritato. Somiglievole prova ora assumo per affetto e riverenza all'Altichieri, il quale (se amor di patria non fammi velo alla mente) credo essere degno successore a Giotto nel primato della pittura in Italia. Le ragioni della critica e dell'arte chiariranno se pur qua io vegga giusto.

Biondo da Forlì, celebre letterato del secolo XV, nella sua opera dell' Italia illustrata, non solo parlò dell'origine delle singole provincie, che la componeano, e de' solenni

fatti in essa avvenuti; ma si propose di ricordare eziandio gli uomini più celebri in ogni età e luogo già vissuti, e quelli altresì che allora ci viveano. Dichiarò volerla tutta viaggiare per vederne coi proprii occhi i monumenti, e le memorie attignere a' lor fonti; e l'opera sua non fosse soltanto descrizione dell'Italia, sì anche catalogo degli uomini maggiormente illustri e più chiari. Ecco com' egli finisce l'introduzione del primo libro: — Postquam vero omnem Italiam peragraturus ero, viros praestantiores qui singulis in urbibus et locis pridem geniti fuerunt, eosque qui sunt superstites, praesentim literarum aut cujuspiam virtutis gloria claros, enumerabo, atque res in singulis locis scribi dignas breviter narrabo: ut non magis haec Italiae sit descriptio, quam virorum ejus illustrium praestantiumque *catalogus*, ac non parvae partis historiarum Italiae breviarium —.

Il Biondo morì nel 1463 d'anni 75; e il tempo, in cui da lui fu scritto quel libro, indubitatamente appare dai seguenti due passi riguardanti le città di Verona e di Napoli. Il primo: — per quas contentionum occasiones Veneti ea urbe (Verona), quam annos jam XLV optinent, sunt potiti (Blondus Flavius, Italia Illustrata. Ed. Basileae, 1531, pag. 377) —: il secondo: — Et duodecimo jam anno quieta ejus regni et Neapolitanae urbis possessione gaudet Alphonsus Aragonum rex inclytus (p. 393) -. Adunque, quando il Biondo scriveva, era la città di Verona da 45 anni in possesso dei Veneziani: ed Alfonso d'Aragona regnava pacificamente in Napoli da dodici anni dopo il suo ingresso trionfale in questa città. Tali

fatti però provano che il Biondo scriveva l'Italia Illustrata nel 1450.

Viaggiata l'Italia, consideratine i suoi antichi monumenti, viste le opere delle arti rideste, udita la fama de' loro autori: quattro (quanto a pittura), e non più, vengono dal Biondo celebrati nella sua storica illustrazione: — Florentia Jotum habuit, pictorem celeberrimum, Apelli equiparandum (pag. 304). Fabrianum (urbs) per aetatem nostram Gentilem habuit pictorum sui saeculi celeberrimum (pag. 337). Pictoriae artis peritum Verona superiori saeculo habuit Alticherium. Sed unus superest qui fama caeteros nostri saeculi faciliter antecessit, Pisanus nomine (pag. 377). —

Da ciò deesi conchiudere che i più eccellenti pittori dal secolo XIV alla metà del secolo XV erano allor giudicati quei soli quattro: e sono Giotto, Altichieri, Gentile e Pisano. E perchè gli storici della pittura, venuti da poi, nominarono siccome valenti al tempo dell'Altichieri, o in quel torno, Pietro Cavallini, Simon Memmi, Stefano Fiorentino, Andrea Orcagna, Taddeo ed Agnolo Gaddi, il Giottino, Jacopo Avanzi, il Guarienti ed altri, e valenti erano; la costoro valentia dee essere stata minore dell' eccellenza dell'Altichieri e di que' tre, se il Biondo, un secolo prima del Vasari, che è il più antico storico della pittura, essi quattro ricordò e lodò, degli altri tutti passandosi.

A così fatta sentenza s'accorda la testimonianza di un altro storico, che scrisse nel medesimo secolo, e le cose descritte egli medesimo vide, ed è pur egli scrittore

di molta autorità, perchè altresì accorto ed erudito e sincero. Questi è Marin Sanuto, il quale nel 1483 viaggiò le città venete di terra ferma, e le provincie loro e di luogo in luogo ce ne descrisse il viaggio. Il qual itinerario non rimase che manoscritto fino al 1847, in cui l'erudito Rawdon Brown il pubblicò pei torchi del Seminario di Padova. In esso itinerario Verona è descritta dalla pag. 86 alla 103, e nella 99 leggesi: — Do in arte pyctoria excelenti, Altichierio et Pisano —; e in tutto l'itinerario non si fa menzione di altri pittori: tanta era stata la rarità in quei due pennelli, e tanta la fama loro!

E le pitture d'ambidue il Sanuto aveva già vedute, perchè nomina (pag. 98): *San Fermo con Santo Anastasio chiesie grande et monestier bellissimi;* e (pag. 97): *i palazzi dil Podestà magnifico, con la salla pyncta excelente:* e il Vasari afferma che l'Altichieri era famigliare degli Scaligeri, e per essi aveva molto dipinto. Fra le quali dipinture andava assai celebrata, egli dice, la guerra di Gerusalemme che fece nella sala maggiore. Ecco la *Salla pyncta excelente* vista e ricordata dal Sanuto, perchè il palazzo del Podestà, ora delegatizio, era parte del magnificentissimo degli Scaligeri.

Ma più largo confronto potea fare e fece il Biondo, il quale non le sole pitture delle provincie venete avea vedute e considerate, sì anche quelle delle altre parti d'Italia, che pur aveano buoni maestri. E 'l Biondo fra i molti non nominando che i quattro, non può aver inteso se non di nominare i migliori, avendo già

promesso di dare non pure la descrizione d'Italia, ma anche il *catalogo* degli illustri e migliori uomini di essa. Nei quattro, a me pare, sia, secondo il Biondo, la genealogia de' più solenni maestri in pittura dal risorgimento dell' arte in Italia sino al suo tempo; e parmi volesse egli dire, che la stella della pittura brillasse da prima in Giotto, quindi nell'Altichieri lucesse, dal quale trasmigrasse in Gentile da Fabriano, e poscia in Vittor Pisano poggiasse e fulgesse.

Se le ragioni della critica accordano all' Altichieri il primato della pittura in Italia al suo tempo; più esplicita giustizia egli riceve dalle ragioni dell' arte, che passiamo a sviluppare.

L' Altichieri morì innanzi al 1400, perchè il Biondo, il quale scrisse la sua Italia Illustrata nel 1450, disse: — Pictoriae artis peritum Verona superiori saeculo habuit Altícherium —. Abbiamo ricordato che quest' artista era famigliare degli Scaligeri, e che dipinse nella maggior sala del loro palazzo la guerra di Gerusalemme. Tal opera dee essere stata fatta intorno al 1364, a' tempi cioè di Can Signorio, il quale le molte fabbriche e sontuose eresse in Verona; e il Venturi dice: (Storia di Verona vol. II, pag. 58) — che in lui la passione del fabbricare fu grandissima, e più edifici si alzarono sotto il suo principato, che sotto tutti gli altri Scaligeri —. Nella Cronaca del Zagata pubblicata dal Biancolini (parte I, p. 95) è scritto: — L'anno 1364 el prefato Misser Can Signoro fe edificare il Brolo e revolti, e Palazi e Camere e altri hornamenti come sta al presente in li soi Palazi

de Corte —. Il pittore, al quale si commise l'ornamento di quelle sale, e fece l'opera che gli diè tanto nome, e durò nella memoria di quanti l'avean veduta, esso pittore doveva almeno esser allora tra i trenta e i quaranta anni. L'Altichieri adunque, par assai probabile, che nascesse non dopo il 1330; e chi dicesselo nato intorno il 1320, non credo piglierebbe errore. Certo ch'egli viveva nel 1382 affermando il Lanzi, ciò conoscersi da un manoscritto nell'archivio dei Nobili Dondi Orologio.

Quanto all'opere da lui fatte in patria, or non potrebbesi con sicurezza di documenti mostrarne una. Però con fondamento artistico si attribuiscono a lui, il grandioso affresco in una delle stanze terrene delle guardie di Pubblica Sicurezza nella piazza de' Signori, i due dipinti a fresco nelle parete a destra di chi entra nella cappella Cavalli nella chiesa di s. Anastasia; e l'altro pur a fresco nell'altare *in cornu evangelii* del maggiore della chiesa di s. Stefano coperto da un movibile dipinto di Domenico del Riccio con l'adorazione de' Magi. [1]

Ma opere con sicurezza di documenti ha Padova, e di tali che bastano a confermargli la fama. La cappella di s. Jacopo (che poi s'intitolò di san Felice) nella

1. Il chiarissimo Selvatico fu il primo a discoprire e farci conoscere un'altra bellissima opera dell'Altichieri stante in Padova: *ed è un a fresco che ammirasi nell'arcone di un sepolcro nella cappella Dotto agli Eremitani (alla man destra del coro). Figura la coronazione della Vergine e varj Santi che presentano due guerrieri di certo appartenenti alla famiglia Dotto, come appare dallo stemma.*

basilica di s. Antonio fu data a dipingere all'Altichieri, e quelle pitture tuttavia veggonsi ed ammiransi. Fin pochi anni sono aveavi questione tra gli amanti della pittura intorno all'autore di esse. Precipua ragione del disputarsene era dall'una parte il passo del medico Savonarola, il quale nel suo commentario *De laudibus urbis Patavii*, scritto quand'egli stanziava in Francia nel 1445, e pubblicato dal Muratori nel volume XXIV degli scrittori *Rerum Italicarum*, affermò essere state fatte da Jacopo Avanzi: e dall'altra parte il leggersi alla pag. 5 della *Notizia di opere di disegno* stesa da un Anonimo nella prima metà del secolo XVI, e posta in luce dal Bibliotecario Morelli [1], queste parole: — La segonda Cappella a man destra, che è all'incontro della cappella del Santo intolada a San Felice, ovver San Iacomo maggiore, fu dipinta da Iacomo Davanzo Padoano, ovver Veronese, ovver, come dicono alcuni, Bolognese, e da Altichiero Veronese —.

Ma poichè il Gualandi nel 1845 diede fuori con altri documenti anche il seguente, ch'egli ebbe copiato da un manoscritto conservatosi nell'archivio dell'Arcispedale di s. Maria Nuova a Firenze; i critici più severi debbono credere ed affermare, che se l'Altichieri non è il dipintore di tutti gli affreschi della cappella di s. Felice, certo è che a tutti sopraintese, e che i migliori sono affatto suoi. Il documento è questo: — MCCCCLXXVIIII. Ancora dado al maestro Altichero per

1. Veggasi presso il fine di questa prima parte: — Ricerca sopra l'autore del manoscritto Anonimo pubblicato dal Morelli —.

ogni raxon chaveva a fare con Mess. Bonifatio cussì nel depingere la cappella de san Jacomo como per la sacrestia como appare nel libro de.... ducati setteceuto nonantadui — duc. vii, LXXXXII —.

Questo documento contemporaneo irrefragabile rifiuta recisamente l'asserzione del Savonarola, ed è giocoforza il credere che Jacopo Davanzo, se pure avesse con l'Altichieri dipiuto in quella cappella, come asserisce l'Anonimo, altro non fosse che un dipendente o un allievo dell'Altichieri stesso, condottosi verosimilmente da Verona, dal quale si fece ajutare insieme con altri, come costumavano in quel secolo i maestri incaricati di grandiose opere a fresco.

Fabbricata la cappella di san Jacopo per la pietà del marchese Bonifazio Lupi, Raimondino fratello di lui ottenne — la permissione *(copio le parole stampate dal Gonzati a pag. 39 del vol. I dell'illustrazione della Basilica di sant'Antonio)* di fabbricare il sacello nel sagrato aperto della chiesa da intitolarsi a s. Giorgio. Ma il pio cavaliere non ebbe il contento di poterlo compire ed ornare; ei fu rapito da morte nel 1379, leggendosi che il primo dicembre di quell'anno i commissarj da lui nominati eseguivano il testamento. Tal compiacenza si riserbava a Bonifacio fratello dell'estinto; ed egli, che aveva condotti i migliori artisti per la propria cappella, poteva nonchè soddisfare le intenzioni del testatore, superarle —.

Se il marchese Bonifazio avea appena compiuta la propria cappella, se le pitture di questa erano riuscite

sì commendabili, se a lui era stato commesso di compiere il tempietto di s. Giorgio, cui il fratello avea fondato e quivi era sepolto; chi mai di tratto non dice: certo il Marchese n'affidò la dipintura allo stesso maestro Altichieri? E questo io dovrò mostrare, perchè l'Altichieri, quanto provò giusto e favorevole il tempo suo, altrettanto l'età susseguenti gli furon gelose, e parte il dimenticarono. — Le età susseguenti lo dimenticarono, dice il chiarissimo Selvatico (Guida di Padova, pag. 171) perchè le età susseguenti aveano ben altro pel capo che lodare un povero trecentista innamorato solo della semplicità, dell'affetto e dei veri sublimi del cristianesimo —.

Intanto ricordiamo che le pitture in s. Giorgio riuscirono assai belle, che per più di quattro secoli furono bene custodite e il santo luogo rispettato. Ma venuti i tempi grossi, e sconvolto in Italia l'antico ordine civile, anche questo tempietto patì le ingiurie fatte alla religione e i danni della goffaggine. In tale miserrima condizione rimase lunghi anni, finchè nel 1837 il dottor Ernesto Förster, avutane pietà, e pietà operosa, domandò ed ottenne di poter pulire gli a freschi. Poscia ne disegnò i più belli, e fattine incidere i contorni a Monaco, li pubblicò con una sua illustrazione, la quale il chiarissimo Selvatico tradusse, e con note ed aggiunte fe' nel 1846 ristampare in Padova: Parendo al Förster vedere nella cornice della storia, che rappresenta santa Lucia stesa morta sul cataletto, le vestigia del nome *Avanzi Veronese*, a questo egli attribuì la dipintura; nè degli altri s'attentò accennare l'autore. Ma il perspicace Selvatico

disse: — Chi volesse su quelle deboli traccie, che ancor rimangono, avanzar qualche congettura, io temo forte che seminerebbe in arene (Guida di Padova, p. 194) —. Ed egli scorgendo nei diversi scompartimenti di questo tempietto più che un pennello, — conghiettura che all' Avanzi appartengano nella cappella di s. Giorgio le cose di un merito inferiore, mentre le altre veramente pregevoli sieno del solo Altichieri —. E gli eruditi Editori del Vasari (Vol. VI, pag. 112, ediz. Le Monnier 1850) al riferire l'opinione dell'esperto Selvatico aggiungono: — e della opinione sua non sappiamo scostarci, perchè sembra sostenuta da' più calzanti argomenti che non quella del dotto tedesco —.

Anche il Savonarola infine del primo libro del suo commentario *De laudibus Patavii* afferma che la dipintura del tempietto di s. Giorgio fu opera dell' Altichieri veronese. *Tertiam vero* (avrebbe detto *secundam sedem inter pictores dabimus* se, meglio istruito, non avesse erroneamente attribuiti i dipinti della cappella di s. Felice a Jacopo Avanzi) *Altícherio Veronensi, qui templiculum Georgii Sancti Nobilium de Lupis, templo Antonii propinquum, maximo cum artificio decoravit.*

Se in sul compartimento, rappresentante santa Lucia stesa sulla bara, fosse stato scritto il nome del pittore, e avesse potuto leggerlo il Förster nel 1837, ben più chiaro quattro secoli prima sarebbesi letto. Come adunque avrebbe allor potuto scrivendo le lodi, e descrivendo i monumenti della patria, affermare che il dipintore delle insigni opere non era già quegli, il cui nome leggevasi

nella cornice del più meraviglioso spartimento? Il nome adunque o non fu scritto, o dicea *Altichieri veronese.*

Adesso veniamo ad altre autorità. Alla pag. 6 della *Notizia* dell'Anonimo Morelliano si legge: — La Cappella de Lovi (de Lupis) de fuora de S. Zorzi sora il Sagrado fu dipinta da Jacopo Davanzo padovano, e da Altichieri veronese come scrive il Campagnola, il Rizzo volle che solo Altichieri vi dipingesse —. In queste parole abbiamo il giudizio di tre antichi, e che di pittura sono bene intelligenti; e massime del Campagnola e del Riccio è da farne gran conto, perchè Girolamo Campagnola, oltre essere stato buon letterato e scrittore, anche dipinse: ed il Riccio fu celebre architetto e celeberrimo fonditore. Poichè adunque le dipinture della chiesetta di s. Giorgio furono da alcuni degli antichi scrittori assegnate al pennello dell'Altichieri, e dagli altri di essi ascrittegli in parte, quanti là scorgono differenza da compartimento a compartimento debbono credere e confessare che le migliori sien certo di lui: perchè il gran pittore degli Scaligeri, il maestro delle opere eseguite nella cappella di s. Felice non sarebbe mai disceso a mettersi *ajuto* sotto l'altrui magistero: o, essendo maestro anche nel tempietto di s. Giorgio, non sarebbesi eletto in ajutatore se non chi stessegli, quanto al valore, ben da lungi. In somma, conosciuto che l'Altichieri fu certamente il maestro delle dipinture della cappella di s. Felice: ricordato che il tempietto di s. Giorgio, eretto poco dopo, ebbe compimento per le cure del medesimo Marchese Bonifacio, il quale la propria

cappella avea dato a dipingere a lui, ed allora appunto con tanta eccellenza era stata finita: ponderato che nessuno degli antichi scrittori nega al grande Artista veronese almeno una parte dell'opera; si dee senza più conchiudere, che pure di lui sieno le migliori parti de' dipinti della chiesetta di s. Giorgio.

Il sopralodato Selvatico nella *Guida di Padova*, p. 192. scrive: — Fra le storie di quest'ultima santa (*Lucia*) merita particolar osservazione quella dappresso alla porta a destra di chi entra, ove il di lei cadavere è venerato da numerosi divoti. È questo un capolavoro, a cui nessuna parola può forse parer troppa: ammirasi colà l'arte giottesca che preconizza l'Angelico prima, indi il Francia e Rafaello. Bastavano ancor pochi passi in quel sentiero, e queste venete terre non avrebbero invidiato alla Toscana, ed all'Umbria i loro meravigliosi e castigati disegnatori. Io non conosco dipinto contemporaneo che sovrasti al merito di questo compartimento —. Il Selvatico non volle, essendo Veneto, arrischiare il definitivo giudizio, che l'Altichieri succedesse a Giotto nel primato della pittura in Italia, e si contentò reputarlo a nessuno secondo.

Il solenne giudizio fu pronunciato involontariamente dal toscano Prof. Rosini nella *Storia della pittura italiana esposta coi monumenti* (Tom. II, p. 220). Ecco le sue parole: *se fosse provato come non è* (e ciò si è provato a luce meridiana superiormente in questo scritto) *che veramente egli* (l'Altichieri) *dipingesse la grande storia di s. Lucia e il martirio di s. Giovanni nella chiesetta di s. Giorgio in Padova prima del* 1400;

io non avrei difficoltà di porlo accanto per merito, considerata l'età, non che a tutti gli altri, a Masaccio. A me sembra che poco manchi all'Altichieri per avvicinarsi al Mantegna, e se fosse vissuto nel secolo XIV sarebbe un vanto incomparabile.

Ebbe dunque il Biondo giusto e fondato criterio quando nella sua opera dell'Italia illustrata nominò, dopo Giotto, il solo Altichieri come il più illustre e famoso pittore del secolo XIV. *

* Per raffermar l'onore, che ho procurato rivendicare all'Altichieri, m'è d'uopo porre ad esame le asserzioni del Vasari, intorno al pittore Jacopo Avanzi.

Che gli a freschi della parte superiore della chiesetta di s. Giorgio non sieno di mano dell'Altichieri, ma sì gli inferiori, e specialmente le istorie di santa Lucia, ciò abbiamo sopra dimostrato indipendentemente dall'autorità del Vasari: in questo egli fu storico veritiero. Come dunque gli si può prestar fede, quando scrive che l'Avanzi fosse competitore, e superasse l'Altichieri nella sala Scaligera e nella casa dei Sereghi, cioè prima e dopo le pitture da essi eseguite nella chiesetta di s. Giorgio, mentre l'occhio meno esercitato facilmente scorge quanto l'Altichieri nelle opere di quella chiesetta, a lui attribuita dallo stesso Vasari, che tuttavia si possono ammirare, superasse in merito quelle dell'Avanzi ? La superiorità delle opere dell'Altichieri è tale, che esclude onninamente le asserzioni di competenza e di emulazione in altre opere eseguite da questi due artisti in qualsiasi tempo e luogo.

Il pittore, che fu ajuto dell'Altichieri ne' dipinti della chiesetta di s. Giorgio, è nominato dal Vasari Jacopo Avanzi, e dall'Anonimo Morelliano Jacopo Davanzo.

Dal confronto dell' autorità di questi due scrittori, che tutti e due ricordano la lettera del Campagnola, la critica non può esitare dal preferire quella dell'Anonimo, e per essere più antico, studiosissimo e dotto amatore dell'arte (Veggasi l'Appendice I), e per esser netto da errori, e perchè scrive di cose vedute e studiate da lui.

Meno vale l'autorità del Savonarola, il quale non concorda col Vasari nell'assegnare la patria all'Avanzi; egli 'l dice Padovano, e il biografo aretino, Bolognese. Quando il Savonarola scrisse il suo commentario, era

da lungo tempo stabilito in Francia, e si mostra meno istrutto delle cose padovane del Vasari stesso. Egli attribuisce tutte le opere della cappella di s. Felice a Jacopo Avanzi, e tutte quelle della chiesetta di s. Giorgio all'Altichieri; e ciò contro la verità della storia provata dal documento pubblicato dal Gualandi, e contro la più comune intelligenza dell'arte, la quale può facilmente scorgere, che nè gli uni nè gli altri dipinti possono essere opera di una sola mano.

Per convincerne che il Vasari di due pittori, Jacopo Avanzi e Jacopo Davanzo, ne impastò uno solo, al quale attribuì le opere di ambidue, cioè quelle di Mezzarata in Bologna eseguite dall'Avanzi nel 1401, e quelle della chiesetta di s. Giorgio, eseguite intorno al 1377 dal Davanzo; basta confrontare attentamente quest'opere. L'occhio imparziale di qualsiasi debole intelligente non riconoscerà in quelle di Mezzarata, eseguite venti anni dopo quelle in s. Giorgio, alcun progresso nell'arte; gli sembreranno anzi di uno stile più antico. Scorgerà che le pitture della chiesetta di s. Giorgio, tanto le più deboli quanto le più stupende, sono giottesche per eccellenza: mentre in quelle di Mezzarata non si vede così spiegato lo stile di Giotto, ed anzi il Malvasia nella Felsina pittrice (Tom. I, p. 15) dice risolutamente che Jacopo Avanzi, il quale ha dipinto nella chiesa di Mezzarata, fu seguace della scuola di Franco bolognese.

Anche le pitture nella chiesa di s. Michele in Padova furono eseguite circa venti anni dopo quelle in s. Giorgio, ed hanno la scritta : — Opus Jacobi de Verona —; ma in queste confrontate colle più deboli (notisi, colle più deboli) della chiesetta di s. Giorgio, si scorge uniformità di stile non senza alcun progresso nell'arte, nella libertà delle linee e nel disegno; si può dire che l'allievo in s. Giorgio è divenuto maestro in s. Michele, dove si è formato una maniera propria, sempre però giottesca.

Ciò fa giustamente sospettare, che il Jacopo da Verona, che dipinse nella chiesa di s. Michele, sia stato allievo dell'Altichieri, ed abbia servito il maestro negli a freschi della cappella di s. Felice e della chiesetta di s. Giorgio. Egli essendo vissuto lungo tempo in Padova, ed abitando nella contrada di Vanzo, si acquistò l'appellativo di Jacopo da Vanzo, che poi alterato in progresso di tempo divenne un cognome, e si chiamò Jacopo Davanzo; così succedette di tanti altri, come si può vedere da' libri che trattano dell'origine dei soprannomi, e nella storia della pittura italiana. Questa conclusione è una semplice congettura; ma avvalorata dai buoni argomenti, e da tutto quello che si è scritto nella presente nota e nel relativo capitolo, essa acquista tal grado di verisimiglianza e di probabilità, cui certo non ha tutto ciò che finora fu scritto sopra questo pittore

---

CAPITOLO IV.

GENTILE DA FABRIANO

PITTORE DELLA PRIMA METÀ DEL SECOLO XV.

La scuola pittorica romana *, sì antica quant' altra d' Italia, è ricordata nella divina Commedia.

Oh, dissi lui, non se' tu Oderisi,
L' onor d' Agobbio, e l' onor di quell'arte
Ch'alluminare è chiamata in Parisi?

(Purg. c. XI)

Questi versi dell' immortale Poeta dimostrano l' alta estimazione in che era tenuta al tempo di lui l' arte del miniare, la quale *altro non è che una tal sorte di pittura; il miniare è stato sempre al pari del dipignere,*

* Nella scuola romana si comprendono i pittori della capitale, e quelli delle provincie a lei più vicine, il Lazio, la Sabina, il patrimonio di s. Pietro, l'Umbria, il Piceno, e lo stato d'Urbino. Questa circoscrizione della scuola romana fu usata dall' Ab. L. Lanzi nella *Scuola pittorica della Italia.*

ed ha corso la medesima fortuna di quello o prospera o avversa (Baldinucci t. I, p. 179).

Stanno monumenti irrefragabili, che quest' arte era coltivata nella scuola romana molti anni prima della nascita di Cimabue. — Nel che io dissi poco, dovendo anzi dire che in Perugia era fin da quel secolo (XIII) tanto numero di pittori da formarne collegio, come raccogliesi dalle lettere perugine; e questi, avendo riguardo a' tempi, doveano esser miniatori in gran parte (Lanzi t. II, p. 14) —.

Se il Baldinucci avesse risguardato all'antichità della scuola romana, egli non avrebbe sgagliardito l'ingegno sopra i versi di Dante, per far derivare Oderigi da Cimabue, e sarebbe rimaso contento del silenzio, tenuto sopra ciò dal Vasari. Oderigi e Cimabue furono coetanei, se pure le date della lor morte non destassero sospetto a chi ragiona, che Oderigi nascesse alcuni anni prima di Cimabue. Oderigi morì certamente prima del 1300 (Bald. t. I, p, 192); Cimabue era ancor vivo nel 1301 (Vas. v. I, p. 226, n. 2). Oltre a ciò è noto che ove l'uno di essi due lavorò, l'altro non appose pennello.

Il Vasari dopo aver nella scuola romana ricordato Oderigi, soltanto per incidenza nella vita di Giotto, scrive la vita del pittor romano Pietro Cavallini cominciandola con queste parole: — Nacque (Pietro Cavallini) in essa (Roma), in que' tempi che Giotto, tornato in vita la pittura, teneva fra i pittori in Italia il principato. Costui adunque essendo stato discepolo di Giotto, ed avendo con lui lavorato nella nave di mosaico in s. Piero, fu il

primo che dopo lui illuminasse quest'arte (Vas. t. I, pag. 81) —.

Ma lo stesso biografo scrisse nella prima edizione che Pietro Cavallini nacque sette anni prima di Giotto, e nella seconda tre anni dopo di lui. Come può adunque rimaner vero, accettando pure la seconda edizione, che il Cavallini nascesse *in que' tempi che Giotto, tornato in vita la pittura, teneva tra i pittori il principato in Italia*? Giotto nell'età di tre anni avrebbe avuto tale e tanto principato! Dopo questo esordio, come si può a lui prestare credenza quando subito soggiunge che il Cavallini *fu discepolo di Giotto e lavorò con lui la nave di mosaico in s. Piero?* Eppure si accettò come intangibile verità l'asserzione del Vasari, e tutti gli scrittori della pittura italiana ripeterono che il Cavallini fosse discepolo di Giotto; e fin il Professor Rosini, che disse: il Cavallini esser nato (senza accennare donde l'abbia saputo) sedici anni prima di Giotto (Ros. v. II, p. 78).

Lo stesso Ab. Luigi Lanzi accettò l'affermazione del Vasari. — Arrivati già al secol di Giotto, il primo (nella scuola romana) che a noi si presenti è Pietro Cavallini erudito da lui nelle due arti di pittore e di mosaicista (Lanzi t. II, p. 15)— ; ed in nota soggiunge: — Così il Vasari che ne scrive la vita. Ma il p. della Valle ci dà *per molto probabile che sia stato allievo dei Cosimati* e non di Giotto. Accordo che contava pochi anni meno, e che alla scuola dei Cosimati potè apprendere qualche cosa; ma quello stile rimodernato e giottesco, in cui cede poco meno al Gaddi, chi potè mostrarglielo se non

Giotto? —. Debole argomento è ben questo, se pur fosse vero il preteso stile giottesco del Cavallini, quando si consideri che lo stesso scrittore avvertì nella prefazione della sua storia che — spesso i nostri buoni antichi assegnarono per maestro a certuni Rafaello, o Correggio, o altro grand'uomo senz'altro fondamento che di uno stile conforme —.

Piacque agli scrittori toscani acconsentire alle ambizioni toscane del Vasari. Essi non vollero tener conto di uno scrittore pur fiorentino, più antico di oltre cent'anni, e dottissimo nell'arte. Quest'è Lorenzo Ghiberti; e nessuno io credo guidato da critica imparziale, vorrà posporre l'autorità dell'ingenuo scrittore del commentario a quella del Vasari, il quale fu preoccupato dell'ingiusta credenza che, quanto v'ha di bello e di grande nella pittura italiana, tutto sia derivato dalla scuola toscana.

Lorenzo Ghiberti dopo aver parlato di Giotto e de'discepoli di questo, Stefano, Taddeo Gaddi, e Maso (il Giottino), e parlato altresì di Buonamico Buffalmacco, del quale dice *ch'ebbe l'arte dalla natura;* al paragrafo VII scrive: — Fu in Roma uno maestro, il quale fu di detta città; fu dottissimo intra tutti gli altri maestri, fece moltissimo lavorio, e il suo nome fu Pietro Cavallini (Vas. v. I, p. XXII) —. Non solo nol dice discepolo di Giotto, ma ci fa sapere che in quel tempo in Roma stavano molti pittori, *dottissimo intra tutti gli altri maestri.* Continua descrivendo alcune pitture di lui, le loda; ma soggiunge che *tiene un poco della maniera antica cioè greca.* Con queste parole il Ghiberti ci dà argomento a

confermarne, che Pietro Cavallini non possa esser discepolo di Giotto, perchè se tale fosse stato, avrebbe, come gli altri istituiti da Giotto, abbandonato interamente la maniera greca. *

Il detto dal Ghiberti, che il Cavallini teneva *un poco* della maniera greca, dà a credere che in Roma nello stesso tempo come in Firenze, e forse prima, si movessero per opera di lui i primi passi verso la nuova pittura.

Io non dirò del Cavallini quello, che con molto minor fondamento scrisse il Rosini di Duccio pittor senese, (del quale il Ghiberti scrive che *tenne la maniera greca*), che cioè *Duccio lasciò prove nelle sue opere, d aver potuto far esso risorger l'arte qualora mancati fossero Nicola a Pisa e Giotto a Firenze.* Queste sono esarbitanze. Ma io credo che in Firenze ed in altre città italiane valorosi pittori anteriori a Giotto * ponessero ogni studio, e facesser passi nell'arte per distaccarsi dalla maniera gretta de' medj tempi, che si volle chiamar greca; e fu pregio singolare del genio di Giotto condursi con veloce avanzamento presso alla meta gloriosa, e per lui riuscì in tutta Italia più facile il trionfo della nuova pittura.

* In Firenze le opere di Cimabue fanno testimonianza degli studj da lui fatti per distaccarsi dalla maniera greca ; ed in alcune di esse si scorge ad evidenza aver egli fatto gran passi verso la nuova pittura. Egual testimonianza fanno in Napoli i dipinti di Tommaso de' Stefani, che (dice Marco da Siena) cedette al contemporaneo Cimabue nella sola *grandezza di fare*. Egual testimonianza ci somministra la *Vergine delle Volte* in Perugia dipinta nel 1217 (Ros. t. I, pag. 206, 207) Così in Parma le pitture del Battistero eseguite nel 1279-1280 (Ros. t. I, p. 246). Così in altre città.

L'autorità del Ghiberti ci assicura che al tempo del Cavallini erano in Roma *altri dotti maestri*. Ma il Vasari ed il Baldinucci non ricordano per tutto il secolo XIV alcun altro pittore della scuola romana. E sì che la storia del Duomo d'Orvieto, uno dei tre celeberrimi monumenti cristiani, sorti al principio del secolo XIV *, ci dà una serie di pittori della scuola romana che non meritavano di essere dimenticati. Forse non ci ha altra scuola, di cui si possa additare tanti pittori contemporanei a Giotto, quanti ne diede la scuola romana.

Se il Vasari e il Baldinucci ricordano i dipinti a fresco nella cappella del Sacro Corporale, e quelli della tribuna dell'altar maggiore del Duomo d'Orvieto, ciò fecero per attribuire i primi a Pietro Cavallini (Vas. v. II, p. 67) (Bald. t. II, p. 24), e gli altri ad Ambrogio Lorenzetti (Vas. t. II, p. 67) (Bald. t. II, p. 341); mentre per l'autorità d'irrefragabili documenti, siamo certi che que'dipinti furono eseguiti dai due pittori orvietani, Ugolino di Prete Illario, e Fra Giovanni Lonardelli. Qui è da misurarsi il merito di questi pittori dalle lodi, di cui furono larghi tutti gli scrittori dell'arte, non eccettuati il Vasari e il Baldinucci, a quelle opere attribuite al Cavallini e ad Ambrogio Lorenzetti pittore senese.

Il Prof. Rosini che ha empite più facce del proprio libro col descrivere e lodare le opere di Ambrogio Lorenzetti, e fin lamenta che *le cronache non abbiano*

* I tre grandi monumenti cristiani, sorti sul principio del secolo XIV, sono il duomo d'Orvieto, il Campo Santo di Pisa, e la chiesa di Santa Croce in Firenze.

conservato le particolarità dell'adolescenza di quest'artefice, quando entra a parlare di Ugolino di Prete Ilario, dopo avergli rivendicato le pitture della cappella del Sacro Corporale, e della tribuna dell'altar maggiore nel Duomo d'Orvieto, scrive senza più che Ugolino tenne la maniera di Ambrogio Lorenzetti.

Nell'Umbria da parecchi anni (sino dal secolo XIII) coll'opera de' miniatori s'era formata una scuola pittorica, che ispiravasi a' concetti della poesia bibblica e liturgica della Chiesa cattolica, espressi ne' corali e ne' codici delle chiese, cui le miniature rendevano anche più preziosi. Questa scuola ebbe grande incremento, non ha dubbio, per opera de' pittori fiorentini Cimabue, Giotto, Taddeo Gaddi, allorchè coi lor dipinti abbellirono il tempio del serafico d'Assisi; ma altresì non ha dubbio che eglino s'avean già nutrita la mente e 'l cuore de' pietosi sensi e delle celesti immagini della scuola, cui col loro ingegno stavano per vie più sublimare.

Ai nomi celebrati di Cimabue, di Giotto, di Taddeo Gaddi, di Simon Memmi, e del Lorenzetti, la scuola romana non può contrapporre che quelli dei Cosimati, del Cavallini, di Ugolino di Prete Ilario, di F. Giovanni Lonardelli, e di Allegretto Nuzi, resi ancor più modesti dall'ingiustizia degli storici. Ma quando la scuola toscana sul finire del secolo XIV, e ne' primi anni del secolo XV, cominciò a preferire il naturalismo, e a propendere ad una perfezione tutta esteriore e sensibile; fu allora che la scuola romana, fedele e costante alle tradizioni cristiane, diede all'Italia un genio singolare in Gentile da

Fabriano, che fu l'alba della vera e però grande pittura italiana.

Il biografo aretino non trovò materia sufficiente per iscrivere una special vita di Gentile da Fabriano, avendo unito ad essa quella di Vittor Pisano da Verona. Non accenna nè l'anno della morte, nè quello della nascita di lui, e solo dice: morì nell'età di 80 anni. Nella vita di F. Giovanni da Fiesole ci fa sapere, che questi fu maestro di Gentile da Fabriano; e in quella di Jacopo Bellini, che Gentile *fu suo maestro e come padre*. Abbiamo veduto nel capitolo precedente a questo che Biondo da Forlì, celebre letterato del secolo XV, nacque nel 1378 e morì nel 1463, e finì il libro dell'Italia illustrata nel 1450. Ricordiamo che il Biondo si propose di dare nella sua opera non pure la descrizione del *bel Paese*, ma anche il catalogo degli illustri e migliori uomini di esso, e che tra' pittori solo quattro ne registra, che sono Giotto, Altichieri, Gentile da Fabriano, e Vittor Pisano da Verona.

Esaminando ora il passo che riguarda il pittore Gentile da Fabriano: — Fabrianum (urbs) per aetatem nostram Gentilem habuit pictorem sui saeculi celeberrimum —; l'espressione *habuit per aetatem nostram* (ebbe a' miei dì) toglie ogni dubbio, che Gentile non fosse già morto quando il Biondo scriveva il suo libro, e morto da alcuni anni — per aetatem nostram — (a' miei dì). L'altra frase — pictorem sui saeculi celeberrimum — dimostra che era morto da varj anni (saeculi sui *e non* saeculi nostri). Si può adunque tenere, che almeno dieci

anni prima del 1450 fosse morto Gentile, cioè intorno l'anno 1440; e siccome morì ottuagenario (Vas. t. v, p. 143), così la nascita di lui non potrebbe esser portata dopo del 1360. Gli eruditi editori dell'ultima stampa delle vite del Vasari, ponendo la morte di Gentile nel 1450, portano la sua nascita al 1370 (Vas. v. iv, p. 168).

Quando la Repubblica di Venezia, estesa la sua potenza in terra ferma, volle, nei primi anni del secolo xv, ricominciare ad ornar con dipinti la sala del maggior Consiglio, * chiamò Gentile da Fabriano, e non credette soverchia rimunerazione all'opera di lui l'assegnargli un ducato d'oro al giorno col privilegio eziandio di vestire la toga di senatore. Quando i presidi del Duomo d'Orvieto chiamavano da Firenze Donatello, il primo scultore del suo tempo, invitarono altresì, intorno al 1425, Gentile da Fabriano a dipignere la meravigliosa Nostra Donna, che gli meritò il titolo (registrato ne'libri di quel magnifico tempio) di *Magister magistrorum* (Storia del

* Che Gentile sia si condotto a Venezia alcuni anni prima del 1421, e non possa esservi stato dopo quest'anno, ci persuadono le seguenti memorie contemporanee. Gentile da Fabriano *del popolo di s. Trinita* fu ascritto nella matricola dei pittori nel 1421 (Vas. v. iv, p. 162); il qual fatto ci assicura che alcun anno prima avesse stabile dimora in quella città. Ivi nel 1423 avea dipinto la tavola dell'adorazione dei Magi per la chiesa di s. Trinita. Nel Maggio del 1425 avea dipinta per la chiesa di s. Nicolò oltr'Arno la bellissima tavola per la famiglia Quarantesi (Vas. v. iv, p. 162. Intorno allo stesso anno 1425 dipinse nel duomo d'Orvieto (Vas. v. iv, p. 162); dopo la qual opera fu chiamato a Roma dal Pontefice Martino v, morto nel 1431 (Platina vite dei Pontefici), e continuò l'opera in s. Giovanni in Laterano sotto Eugenio iv, che poi lasciò imperfetta, essendo morto (Facio, De viris illustribus) intorno al 1441, come si è dimostrato superiormente in questo capitolo.

Duomo d'Orvieto, p. 299, nota *a*). Quando Martino V, Pontefice Massimo, *vistosi sicuro e queto dalle guerre esterne, voltò l'animo a dover far bella la città e le chiese*, chiamò da Firenze alcuni anni prima del 1431 Gentile da Fabriano per abbellire la chiesa di s. Giovanni in Laterano, che fu de' primi suoi pensieri (Platina, vita del Pontefice Martino v, morto nel 1431).

Perchè si potesse credere l'asserzione del Vasari, che Fra Giovanni da Fiesole ammaestrasse il fabrianese, converrebbe dichiarare il perchè la repubblica di Venezia, il Pontefice Martino V, e gli operai del Duomo d'Orvieto avessero anteposto il discepolo al preteso maestro. Non dovea persuadere ognuno della priorità di Gentile, il fatto, che Fra Giovanni fu chiamato a Roma non solo circa venti anni dopo Gentile, dappoichè quegli era morto, ma eziandio dopo che il pittor Pisano da Verona ebbe compita l'opera già cominciata da Gentile in s. Giovanni Laterano (Vedi l'elogio del pittor Pisano del Facio)? E i registri dell'archivio del Duomo d'Orvieto, ricordati da tutti gli scrittori posteriori al Vasari, non onorano F. Giovanni del titolo di *Magister magistrorum*, ventidue anni dopo che il nome di Gentile apparve fregiato dello stesso onore? Eppure, chi il crederebbe? si accettò da tutti gli scrittori dell'arte il preteso magistero di Fra Giovanni come pura storia. L'Abate Lanzi si contenta del dubitare, e crede o vuol far credere l'uno e l'altro quasi coetanei, facendoli allievi de' miniatori. Il Prof. Rosini usa di tutta la propria eloquenza per sostenere l'autorità del Vasari.

Dall'esser nato Gentile più di cinque lustri prima di Fra Giovanni, dall'essere stato Gentile celebre nell'arte quando Fra Giovanni non era ancor conosciuto, dal trovarsi essi due pittori nello stesso tempo, prima nell'Umbria e dopo in Firenze, ne consegue che gli argomenti, adoperati dal Rosini per dimostrare che Fra Giovanni fosse maestro di Gentile, provano il contrario, che cioè Fra Giovanni da Fiesole possa essere stato discepolo di Gentile da Fabriano.

Fra Giovanni vestì l'abito domenicano in tenera età (Baldinucci). La cronaca del convento attesta che ciò succedette nell'anno 1407 (Marchesi v. I, p. 207, n. 2). Se fosse vero che egli nascesse nel 1387, come asserisce il Vasari, avrebbe vestito l'abito a 20 anni, e ciò contraddirebbe al detto del Baldinucci. È più credibile che sia nato intorno al 1390 secondo l'opinione del Brocchi (March. t. I, p. 201). Poco dopo (circa due anni) che avea vestito l'abito religioso, dovette ritirarsi a Foligno con tutti i suoi confratelli, e solo nel 1418 tornò a Firenze (March. t. I, p. 217, 206, 207).

È a credersi che intorno allo stesso anno 1418 anche Gentile da Fabriano si recasse a Firenze, perchè si trova registrato il suo nome nella matricola de'pittori, ascritti all'arte degli speziali, soltanto nel 1421 (Vas. t. IV, p. 160), nella quale non sarebbe stato ammesso, se alcuni anni prima non avesse fermato stabile domicilio in Firenze.

Gentile da Fabriano nacque certamente fra il 1360 e il 1370: e F. Giovanni intorno al 1390. Adunque

erano nell'Umbria allo stesso tempo due pittori, l'uno giovanetto (poco più e forse men che di 20 anni), e l'altro avente almeno circa 40 anni. Il primo conosciuto soltanto nel chiostro ove abitava; ed il secondo colle sue opere, sparse per tutte le città di quella regione, godeva fama di valente pittore. Se uno di essi fu maestro dell'altro, chi non dirà che il maestro fosse Gentile, e Fra Giovanni il discepolo? Se quando Fra Giovanni acquistò fama di grande pittore, e al dire dello stesso Rosini *dimostrò nel comporre, nell'esprimere gli affetti, nel disegno e nel colorito un somigliar le opere di Gentile;* chi non dirà che Fra Giovanni fosse da questo ammaestrato?

Nè in Roma nè in Venezia or sono le grandi opere là eseguite dal Fabrianese; ma a tal perdita soccorre la testimonianza contemporanea. Abbiamo veduto la ben chiara del Biondo dataci nel libro dell'Italia illustrata da lui compito nel 1450. Ora faremo parola d'un secondo letterato, pur de'più celebri del secolo XV. Quest'è Bartolommeo Facio, il quale scrisse molti libri, tra i quali il notissimo *de viris illustribus*, che rimasto molto tempo manoscritto, fu dato alle stampe in Firenze l'anno MDCCXLV per cura di Lorenzo Mehus (Tipografia di Paolo Giovannelli). Il tempo, in cui questo prezioso libro fu scritto dal Facio, è provato a luce meridiana con molteplici argomenti dal dotto editore Mehus, il quale dimostrò essersi cominciato nel 1455 e terminato nel 1456. Il libro è diviso in dieci classi di uomini famosi, che fiorirono al tempo dell'autore, e fra queste è la classe dei pittori, nella quale si legge l'elogio del

pitture Gentile da Fabriano, e quello di Vittor Pisano. Giova riportare letteralmente tutto l'elogio di Gentile. — Gentilis Fabrianensis ingenio ad omnia pingenda habili, atque accommodato fuit. Maxime vero in aedificiis pingendis ejus ars atque industria cognita est. Ejus est Florentiae in sanctae Trinitatis templo nobilis illa tabula, in qua Maria Virgo, Christus infans in manibus ejus, ac tres Magi Christum adorantes, muneraque offerentes conspiciuntur. Ejus est opus Senis in foro eadem Maria Mater Christum itidem puerum gremio tenens, tenui linteo illum velare cupienti adsimilis: Joannes Baptista, Petrus ac Paulus Apostoli, et Christophorus Christum humero sustinens mirabili arte, ita ut ipsos quoque corporis motus, ac gestus repraesentare videatur. Ejus est opus apud Urbem veterem in majore templo eadem Virgo et Christus infantulus in manibus ridens, cui nihil addi posse videatur. Pinxit et Brixiae sacellum amplissima mercede Pandulpho Malatestae. Pinxit et Venetiis in Palatio terrestre praelium contra Friderici Imperatoris filium a Venetis pro Summo Pontifice susceptum, gestumque, quod tamen parietis vitio paene totum excidit. Pinxit item in eadem urbe turbinem, arbores caeteraque id genus radicitus evertentem, cujus est ea facies, ut vel perspicientibus horrorem, ac metum incutiat. Ejusdem est opus Romae in Joannis Laterani templo Joannis ipsius historia, ac supra eam historiam Prophetae quinque ita expressi, ut non picti, sed e marmore facti esse videantur, quo in opere quasi mortem praesagiret, seipsum superasse putatus est. Quaedam etiam in eo opere

adumbrata modo atque imperfecta, morte praeventus, reliquit [1]. Ejusdem est etiam altera tabula, in qua Martinus Pontifex Maximus et Cardinales decem ita expressi, ut naturam ipsam aequare et nulla re dissimiles videantur. De hoc viro ferunt, quum Rogerius Gallicus insignis pictor, de quo post dicemus, jubilaei anno (1450) in ipsum Joannis Baptistae templum accessisset, eamque picturam contemplatus esset, admiratione operis captum, auctore requisito [2], eum multa laude cumulatum caeteris italicis pictoribus anteposuisse. Ejusdem etiam tabulae praeclarae in diversis locis esse perhibentur, de quibus non scripsi, quoniam de iis haud satis comperi —.

La grande estimazione de'contemporanei verso l'opere di Gentile non può esser meglio dichiarata. Nell'elogio del Facio è pur riferito il giudizio di Ruggero Gallico *(insignis pictor)*, che lo proclama primo tra tutti i pittori italiani.

1. Ciò fa conoscere che Gentile morì in Roma, e non in patria come scrive il Vasari.

2. Il Marchese Ricci nel libro delle *Memorie istoriche delle arti e degli artisti della Marca d'Ancona* (Macerata, 1834 t. II, p. 162) sopra l'autorità delle parole *requisito auctore* conchiuse che Gentile fosse ancor vivo *jubilaei anno*, cioè nel 1450. Accordaronsi a tal opinione gli Editori dell'ultima stampa delle vite del Vasari (Vol IV, p. 167). Ma se il Ricci e gli Editori avessero conosciuto la positiva affermazione del Biondo, avrebbero certamente interpretato il *requisito auctore*, domandato il nome del pittore, come sempre accade per naturale curiosità dei ricercatori l'opere insigni di belle arti, e non che volle conoscere la persona dell'autore. Lo stesso Ricci non sarebbe caduto nell'altro errore, che Gentile lavorasse in Venezia nel 1460 (Ricci t. I, p. 158), e non gli avrebbero consentito i sopra detti Editori, se avessero considerato, che il Facio scriveva l'elogio di Gentile nel 1455, e che in tutto l'elogio parla di un pittore già morto.

Le grandi opere di Gentile sono perite, ma ancor ne rimangono di tali che giustificano pienamente il giudizio de' suoi contemporanei. N'addurrò in prova ciò che scrisse il Prof. Rosini, il quale non può esser tenuto parziale del Fabrianese: — Esse sono perite (le grandi opere di Gentile); ma dove ancor non sussistessero le due di Firenze, il solo gran quadro della Romita, che vedesi a Milano in Brera *, basterebbe mostrare, che se non agguaglia, molto da vicino ei s'appressa all'Angelico (Ros. t. III, p. 45) —. Se Egli s'appressa all'Angelico in un dipinto eseguito per una borgata vicina alla sua patria, prima che si tramutasse a Firenze, e prima che fosse occupato nelle grandi opere di Venezia, di Roma, e d'Orvieto (eseguito quando l'Angelico non era forse ancor nato); che si direbbe delle grandi opere da lui compiute in Venezia ed in Roma se ancor sussistessero? Con questa considerazione, non ci sarà, credo, chi possa non accordare la propria credenza al giudizio contemporaneo del Biondo, del Facio, e di Ruggero Gallico.

A Lui dunque si dee a giustissimo titolo la maggior gloria pittorica di quell'età, la qual gloria fu a Lui carpita da storia mendace.

Si volle che fosse discepolo dell'Angelico, e questi che

* Secondo una tradizione conservata in antiche cronache manoscritte, esistenti presso i Canonici della collegiata di s. Nicolò di Fabriano, Rafaello si sarebbe recato colà per solo ammirare il quadro da Gentile dipinto per gli Osservanti di Valle Romita, ora esistente nella pinacoteca di Milano (Prof. Laderchi, Osservazioni in occasione di alcune operette del Dr. Bernasconi di Verona. Opuscoli Religiosi Morali Letterarj. Modena, Eredi Soliani, tom. VIII. Queste osservazioni sono ristampate dopo la prima parte di questo libro).

fosse istruito da Masaccio, il quale fu discepolo di Masolino da Panicale; mentre Egli per età poteva esser maestro di tutti e tre; e non v' ha dubbio che almeno coll' opere egli fu maestro ad essi [1].

Si volle farne un discepolo, che non seppe raggiungere il preteso maestro; mentre egli, che per età poteva esser discepolo di Agnolo Gaddi, e maestro di Paolo Uccello [2], superò di gran lunga i contemporanei e tutti quelli che lo precedettero, ed avviò l'arte a nuova e più splendida meta.

Il nuovo incamminamento, dato all'arte da Gentile da Fabriano, rendelo tanto grande da meritarsi nella storia dell' arte il terzo grado di onore fra Giotto e Rafaello.

Egli fu vero padre della grande *scuola mistica*. Nella scuola veneziana fece col proprio esempio avanzare Vittor Pisano da Verona, che gli succedette nel primato dell' arte in Italia (ciò vedremo nel seguente capitolo): ed istruì Jacopo Bellini [3], e questi i proprj figliuoli Gentile e Giovanni, l' ultimo de' quali trasfuse nella propria

1. Masolino da Panicale nacque nel 1378 (Lanzi t. IV, p. 562). Masaccio nacque nel 1401 (Lanzi t. IV, p. 419). Fra Giovanni da Fiesole nacque nel 1382 (Lanzi t. IV, p. 468).

2. Agnolo Gaddi morì li 15 Ottobre 1396 (Capitolo II di questo libro). Paolo Uccello nacque nel 1389 (Lanzi t. IV, p. 531).

3. Jacopo Bellini chiamò sè stesso discepolo di Gentile da Fabriano nell' iscrizione del dipinto a fresco di una crocifissione, che egli avea fatto nel Duomo di Verona. La pittura fu distrutta per ivi formare una cappella secondo il gusto di quel tempo (1759) che avea perduto il senso delle opere stupende.

scuola al più alto punto le ispirazioni religiose *. Nella scuola toscana educò o col magistero, o colle opere il Beato Angelico, il più grande *dei pittori mistici*, e questi fu seguito da eletta schiera di pittori: Benozzo Gozzoli, Taddeo Bartoli, Lorenzo Credi e tanti altri. Finalmente nella scuola romana lasciò discepoli ed opere, e lastricò la via che dovea condurla ad essere la prima scuola del mondo per opera del Perugino e di Rafaello.

*; La pinacoteca di Venezia ha una tavoletta di Gentile da Fabriano con la N. D. e il Putto, della quale non trovo memoria in nessuno storico della pittura italiana. È conservatissima, e al basso porta l'iscrizione — GENTILE FABRIANENSIS F —. Ha una misera cornice ed è collocata in un angolo della Sala XI!

CAPITOLO V.

VITTORE PISANO

PITTORE DELLA PRIMA METÀ DEL SECOLO XV.

Vittor Pisano artefice veronese accrebbe, pur vivente, fama ed onore alla pittura italiana. In sua vita riceve da ogni lato della Penisola continue lodi: in Roma dove fu chiamato dal Pontefice Martino v; in Firenze chiamatovi dal Pontefice Eugenio iv; a Napoli invitatovi da Alfonso d'Aragona; a Rimini dal Malatesta; a Milano ed a Pavia da Filippo Maria Visconti; a Cremona da Francesco Sforza; a Ferrara da Leonello D'Este; a Mantova da Giovanni Francesco Gonzaga; ed in Venezia dalla Signoria, dove fu chiamato a dipignere una delle pareti della sala del maggior Consiglio. Tali glorie sono testimoniate da tante memorie contemporanee, che nulla meglio può dare e desiderare la storia.

Il primo storico della pittura italiana, Giorgio Vasari, cento anni dopo la morte del Pisano, travolgendo la

cronologia dei pittori del secolo xv, tramutò quest'insigne pittore in oscuro discepolo di mediocre maestro; e, ne' due secoli successivi, gli scrittori non fecero che ripetere l'ingiusta lezione. Quando poi il Marchese Scipione Maffei, nella Verona illustrata, tentò rivendicare l'onore, che al celebre artista era dovuto; sorse l'Abate Luigi Lanzi, il quale, sebbene nella sua storia correggesse in parte i detti del Vasari, non lasciò tuttavia d'appuntare il Maffei, senza però nominarlo, di essere *troppo parziale* del Pisano. E perchè al Professor Rosini, che è l'ultimo storico della pittura italiana, non piacque il riserbo del suo antecessore; prese egli a combattere apertamente il Maffei, e volle far passare in conto di schietta istoria gli argomenti della sua fantastica immaginazione.

Ma il tempo, il gran giustiziere delle vanità e delle menzogne, non consunse parecchi monumenti contemporanei; donde, acciocchè splenda la verità, non deesi altro che ordinare e paragonare quanto fu scritto intorno quel celeberrimo artefice veronese. Il che assai volontieri imprendo, perchè oltre il desiderio di rendere ognor più nota una delle più alte glorie della pittura italiana, soddisfo al debito di riconoscenza cercando onorar la memoria del sommo Concittadino, che tanto sapientemente illustrò la patria, e fra' dotti vissuti nel dottissimo secolo XVIII rifulse, ed ancor non iscolora.

Piacque al Vasari di alterare il nome del nostro pittore, e per la sua autorità tutti gli scrittori a lui posteriori lo ricordano col nome di Vittore Pisanello. Questo

diminutivo fu giustificato dal biografo col dire che — usò di chiamarsi quando Pisano e quando Pisanello, come si vede e nelle pitture e nelle medaglie di sua mano (Vas. ed. Le Monnier vol. IV, p. 155) —. Ma le tavole ed i bronzi dicono altrimenti. Gli Editori fiorentini alla nota 1 della stessa pag. 155 scrivono: — Non conosciamo nessuna opera di lui, sì di getto come di pennello, dove siasi scritto Pisanello, ma costantemente Pisano —. Ed io soggiungo, che fra i molti scrittori contemporanei, che lo ricordarono, di uno solo ci è restato memoria, che lo dicesse Pisanello in una lettera famigliare; e gli altri tutti lo nominarono Pisano, e taluno nobil Pisano: ciò vedremo nel seguito di queste memorie.

All'alterazione del nome il Vasari aggiunge le più strane contraddizioni di storia per segnare (e nol fa che confusamente) il tempo in cui visse il nostro pittore. Ecco le sue parole: — Essendo stato (il Pisano) molti anni in Fiorenza con Andrea Dal Castagno, ed avendo l'opere di lui finito; dopo che fu morto, s'acquistò tanto credito col nome d'Andrea, che, venendo in Fiorenza Papa Martino V, ne lo menò seco a Roma (Vol. IV, p. 152) —. A queste parole gli eruditi Editori fiorentini appongono nella stessa pagina la seguente nota: — Martino V. venne a stare a Firenze nel 1419. Morì nel 1431, quando Andrea Dal Castagno era ancor giovane —. Ecco un altro riscontro della nessuna fedeltà storica del Vasari. Oltre a questo (vedi contraddizione grande!), il Vasari qui fa morto il Dal Castagno non

solo prima della venuta di Martino V. a Firenze, ma ancora prima del Pisanello; il quale, stando al Vasari, verrebbe ad essere morto dopo il 1479 —.

Se non che, cento anni prima della pubblicazione dell'operà del Vasari, due de' più celebri letterati del secolo XV. lasciarono ne' loro libri tali memorie, da poter facilmente determinare la cronologia del Pisano. Questi sono Biondo da Forlì e il Facio nato nel Genovesato; ambidue vissuti lungo tempo in Roma; ambidue contemporanei di Andrea e del Pisano, e che non possono esser accusati di parzialità nè per Firenze, nè per Verona.

Abbiamo veduto negli antecedenti capitoli che il Biondo compose nel 1450 l'*Italia illustrata*, e parlando di Verona dice: — Pictoriae artis peritum Verona superiori saeculo habuit Alticherium. Sed unus superest, qui fama caeteros nostri saeculi faciliter antecessit, Pisanus nomine —. Adunque il Pisano nel 1450 era ancor vivo, perchè il *superest* è di tempo presente.

Abbiamo pur veduto che il Facio scrisse il libro *De viris illustribus* nel 1455-1456, ed in esso si legge il seguente elogio del Pisano: — Pisanus veronensis in pingendis rerum formis, sensibusque exprimendis ingenio prope poetico putatus est. Sed in pingendis equis, caeterisque animalibus, peritorum judicio, caeteros antecessit. Mantuae aediculam pinxit, et tabulas valde laudatas. Pinxit Venetiis in palatio Fridericum Barbarussam Romanorum Imperatorem, et ejusdem filium supplicem: magnum quoque ibidem comitum coetum germanico

corporis cultu, orisque habitu: sacerdotem digitis os distorquentem, et ob id ridentes pueros tanta suavitate, ut aspicientes ad hilaritatem excitent. Pinxit et Romae in Joannis Laterani templo, quam Gentilis D. Joannis Baptistae historiam inchoatam reliquerat, quod tamen opus postea, quantum ex eo audivi, parietis humectatione paene obliteratum est. Sunt et ejus ingenii atque artis exemplaria aliquot picturae in tabellulis ac membranulis, in quis Hieronymus, Christum crucifixum adorans, ipso gestu atque oris majestate venerabilis; et item eremus, in qua multa diversi generis animalia, quae vivere existimes. Picturae adjecit fingendi artem. Ejus opera in plumbo atque aere sunt Alphonsus rex Aragonum, Philippus mediolanensis Princeps, et alii plerique Italiae Reguli, quibus propter artis praestantiam carus fuit —.

Per poca attenzione che si metta nel leggere quest'elogio, dee ciascuno convincersi, che il Facio parla del Pisano, che conobbe, come d'uomo già morto: e basterebbero le due ultime parole *carus fuit* a darcene fede. Nè può opporsi, che non vi sia cenno sulla morte di lui; perchè egli si era proposto di scrivere brevi memorie, e non le vite degli uomini celebri del suo tempo: il qual intendimento è da lui espresso nel proemio del libro: — Meum vero institutum fuit de cujusque facultatis, atque ordinis viris claris memorare, qui tempestate mea claruerunt —. Molti di quegli uomini celebri eran già morti quando l'autore ne scriveva l'elogio, e tuttavia di pochissimi, e solo per trapasso, ha accennata la morte. In tutti gli elogi, dove gli accade parlare della loro virtù,

o delle condizioni della lor vita, usa sempre il tempo presente per i viventi, e il passato pe' morti.

Per la testimonianza del Biondo, il Pisano era ancor vivo nel 1450; e per quella del Facio, era già morto nel 1455; dunque è da tenersi che egli morisse tra l'anno 1450 e l'anno 1455. Ed accettando l'asserzione del Vasari, il quale scrisse del Pisano che morì *assai ben vecchio* (Vol. IV, p. 159), si può fermare la sua nascita intorno l'anno 1380. Quest'anno della nascita del Pisano acquista maggior fondamento di verità, se tengasi la morte di lui esser avvenuta nel 1451, come con forti argomenti è provato nel Commentario alla vita del Pisano (Vol. IV, p. 176-179).

Il Vasari narra che Andrea Dal Castagno morì dopo il 1478 nell'età di 71 anno (Vol. IV, p. 150,) e quindi nacque dopo l'anno 1407. Adunque egli era fanciullo quando il Pisano era provetto pittore. E siccome il Vasari pur dice che Andrea fu discepolo del Masaccio, il quale nacque nel 1402, così il Pisano poteva per età esser maestro al maestro del suo sognato maestro.

La cronologia del Pisano distrugge interamente le congetture ed i supposti, in cui si piacque di vagare il Prof. Rosini, per sostenere le affermazioni del biografo aretino. Non possono essere opera del Pisano le tavolette che si conservano in s. Francesco di Perugia, a lui attribuite dagli scrittori perugini, perchè portano la data dell'anno 1473. Il detto dell'Oretti, d'aver posseduto una medaglia del Pisano, la quale portava l'anno 1481, non è verità; o la medaglia, di cui egli parla, è falsa. La

asserzione del Commendatore Dal Pozzo di aver posseduto un quadro di Vittor Pisano, segnato col nome e coll'anno 1406, non può ragionevolmente esser messa in dubbio; e tanto meno ciò è da fare dopo la testimonianza del solenne illustratore di Verona, Scipione Maffei, che la disse opera di pittore *non principiante*. Nel 1406 il Pisano avea l'età di 26 anni.

La medaglia dell'Oretti è falsa, e non dicesi che l'iscrizione di essa fu falsificata. Non si falsificano le iscrizioni delle medaglie, disse il Prof. Rosini (T. III, p. 220): e ciò gli consentiamo. Ma stanno troppi esempj di medaglie falsificate; ed è ben difficile il recar esempj di false iscrizioni fatte sopra quadri antichi, conservati già da lungo tempo, e tempo privo d'ogni sospetto d'alterazione, ed in antiche ed illustri case nella patria del pittore.

Per far derivare il Pisano dalla scuola fiorentina, il biografo inventò la favola del magistero di Andrea Dal Castagno; e in sul finire aggiunse (p. 158): — Dicono alcuni che quando costui imparava l'arte, essendo giovanetto, in Fiorenza, ecc. —. Se il magistero di Andrea, che dal Vasari ci fu dato per pura istoria, è si lontano dal vero; che sarà di ciò che egli riferisce con un *dicono alcuni?* Sebbene alla morte dell'Altichieri, il Pisano fosse fanciullo, tuttavia quel grande pittore, a nessuno secondo nel suo tempo, lasciò in Verona una scuola così fiorente, da invitarne da altre città ad apprendervi l'arte, anzichè i Veronesi andassero altrove ad istruirsi.

La prima opera del Pisano ricordata dal Vasari è in s. Giovanni Laterano, dove Papa Martino v. gli fece

fare in fresco alcune storie, che sono vaghissime e belle al possibile..... Ed a concorrenza di costui dipinse Gentile da Fabriano alcune altre storie sotto alle sopraddette: di che fa menzione il Platina nella vita di quel Pontefice (V. IV, p. 152-153) —. Ecco un altro esempio della poca fedeltà del Vasari nelle citazioni. Il Platina non iscrisse parola del Pisano; e nella vita del Pontefice Martino V, accennando ciò che questo Pontefice commise si facesse in s. Giovanni Laterano, disse anche: picturam Gentilis, opus pictoris egregii, inchoavit —: le quali parole furono vòlte e stampate con queste: — vi incominciò quella bella pittura, che Gentile eccellente pittore vi fe' (Platina, Delle vite de' Pontefici, Venezia, Barezzi, 1643 p. 512) —. Ed il Facio dice chiaramente (come più sopra abbiam letto), che il Pisano terminò quella storia, — quam Gentilis D. Joannis Baptistae historiam inchoatam reliquerat —; e nell'elogio di Gentile dice di quelle opere: — quaedam etiam in eo opere adumbrata modo atque imperfecta, morte praeventus, reliquit —.

Dalle parole del Platina, il quale dice che il Pontefice Martino V. incominciò, *inchoavit*, le pitture in s. Giovanni Laterano, che Gentile da Fabriano vi fece, consegue che Gentile abbia continuato a dipingere in quella chiesa qualche tempo dopo la morte di quel Pontefice:, e quindi è a dirsi che il Pisano desse compimento alle pitture, lasciate imperfette da Gentile, dopo il 1431, chiamatovi dal Pontefice Eugenio IV.

Prima di andare a Roma il Pisano dipinse in Venezia in una parete della sala del maggior Consiglio la storia

di Ottone figlinolo di Federico Barbarossa, posto in libertà dai Veneziani, de' quali era prigioniero. Di questo dipinto abbiamo letto più sopra un bel cenno nell'elogio del Pisano composto dal Facio. Francesco Sansovino riferisce, che in quella storia vi fosse il ritratto di Andrea Vendramin, *che era il più bel giovane di Venezia a' suoi tempi*, e fu poi Doge. Essendo il Vendramin nato nel 1392, si può stabilire che il Pisano lavorasse in quella sala tra il 1417 e il 1422, cioè tra il quinto e il sesto lustro di età di quel patrizio. Il dotto illustratore del palazzo Dücale di Venezia non credette che il Pisano avesse potuto ritrarre Andrea Vendramin, stimando aver egli dipinto in quella sala nel 1365 in concorrenza del Guariento; ma l'età del Pisano, dimostrata ad evidenza dalle memorie contemporanee, toglie di mezzo questa opinione. Nel 1365 il Pisano non era ancor nato.

Il Vasari non fa parola di tal opera del pittor veronese; e gli scrittori della pittura italiana di questi ultimi tempi, avendo accettata e ripetuta la diceria intorno la concorrenza di Gentile col Pisano nel dipignere in san Giovanni Laterano, immaginarono un' antecedente gara, e una concorrenza di que' due pittori nella sala del maggior Consiglio di Venezia. Non considerarono che un fatto così importante, se fosse vero, sarebbe stato ricordato dal Facio contemporaneo, o nell' uno o nell' altro elogio da lui composti di que' due maestri. E l' avrebbe pur ricordato il Ridolfi, il quale nelle vite del Pisano e di Gentile accenna bensì i loro dipinti nella sala, ma non dice che dipignessero di concorrenza in

alcun luogo. Nella vita del Pisano scrive: — Andatosene a Venetia vi lasciò alcuni degni effetti della sua mano, e seguendo l'ordine dell'istoria incominciata di Papa Alessandro III. dipinse Ottone ecc. (pag. 23, edizione ven. MDCXLVIII) —. Le quali parole cacciano affatto dalla storia il supposto fatto della concorrenza del Pisano con alcun altro pittore; esse ci dicono, che egli dipinse uno degli avvenimenti della vita di Alessandro III. in continuazione a quelli già eseguiti da altri pittori. A ciò dà anche appoggio il lungo intervallo di tempo impiegato nel dipingere tutta la sala: il lavoro s'incominciò [1] intorno al 1365, ed ebbe termine [2] intorno al 1420.

1. Il Sanudo nelle vite dei Dogi di Venezia ricorda, che sotto il paradiso dipinto dal Guariento stava la seguente iscrizione in caratteri d'oro sopra campo azzurrino: — Marcus Cornario Dux et Miles fecit fieri hoc opus (Muratori, Rerum italic. Scriptores tom. XXII, col. 664) —. E sappiamo che il Cornaro tenne il principato dall'11 Luglio 1365 sino al 12 Gennajo 1367. Notisi che il Sanudo non parla che di quel solo dipinto eseguito durante la ducea del Cornaro.

2. Deliberazione del Maggior Consiglio 1411, 19 Aprile (dalla carta 205 del volume Leone. Archivio Generale di Venezia): — Cum alias captum fuerit, quod officiales nostri super Sale et Rivoalto, pro faciendo reparare, et aptari picturas sale nove, possent expendere libras viginti grossorum, et dicti denarii non fuerint sufficientes ad completamentum operis; vadit pars, quod committatur dictis officialibus super Sale et Rivoalto, quod, pro complendo laboreriis necessaria, possint expendere alias libras viginti grossorum de pecunia nostri comunis, et abinde infra sicut facere poterunt —. Deliberazione 1422, 9 Luglio (dalla carta 39 del vol. 54 dei *Misti del Senato*. Archivio imperiale di Vienna): — Cum habita diligenti consideratione ad opportunam et utilem conservationem salae novae nostri majoris consilij, quia, ut est manifestum, cadunt in dies picturae ipsius salae cum magna deformitate ejus, sit pro laudabili et perpetua fama tanti solemnissimi operis, et pro honore nostri dominij et civitatis nostrae penitus providendum, de tenendo ipsam salam in decenti et

È certo che il Pisano non sarebbe stato chiamato a Venezia, se prima non avesse dato prove solenni della sua valentìa nell'arte. Queste prove egli diede in Mantova, dove dipinse alcune lodatissime tavole ed una cappella; le quali opere sono appunto le prime ricordate nell'elogio del Facio.

Dopo aver lavorato in Venezia, prima di recarsi a Roma, che fu non pochi anni appresso, è a credere si eseguissero da lui le stupende opere nel castello di Pavia, ricordate innanzi tutti dal dottissimo Abate Morelli nel prezioso libro — Notizia d'opere di disegno scritta da un Anonimo. Bassano. MDCCC —.

In questo libro l'Anonimo, parlando delle opere da lui vedute in Pavia, scrive: — Le pitture nel castello a fresco furono de mano del Pisano, tanto lisce e tanto risplendenti, come scrive Cesare Cesariano, che fin oggidi

honorabili forma, quod, si quo casu destruitur in picturis, subito reaptatur in illis;

Vadit pars quod committatur nostris Procuratoribus Ecclesiae Sancti Marci, quod pro facendo reaptari et teneri continue in bono et debito ordine picturas dictae salae, *debeant accipere et tenere per tempora unum sufficientem et aptum magistrum pictorem ad ipsa opera picturarum*, debendo pro salario illius expendere ducatos centum in anno, de pecunia quam percipiunt de affictibus apothecarum existentium subtus palatium —.

La prima di queste due deliberazioni ci assicura che nel 1411 non eransi compiute le pitture della sala: *reparare et aptari picturas sale nove*. La seconda ci fa sapere che nel 1422 l'opera era già compiuta: *de tenendo ipsam salam in decenti et honorabili forma, quod, si quo casu destruitur in picturis, subito reaptetur in illis*. Ho avuto questi due preziosi documenti dalla ben conosciuta gentilezza del chiarissimo Professore di paleografia signor Cesare Foucard.

si pol specchiar in esse (pag. 46) —. E l'Editore soggiunge nella nota 83 posta alla pag. 177: — Le parole del Cesariano, che sono a carte CXV del Vitruvio da lui commentato, dove del dipingere a fresco si tratta, son queste: « Cum sia ancora si po disponere, come dice Vitruvio, questa composita calce a ricevere la splendentia e nitore; siccome etiam fanno le vecchie picture facte in la Archiepiscopale Curia, et in Sancto Joanne in Concha in Mediolano: così etiam in Papia, et praecipue in epso castello dove il nobile Pisano depinse: vel etiam in Placentia Antonio del Carro —. E più avanti alla pag. 180 il Morelli scrive: — Belli avanzi delle pitture nel castello di Pavia si vedevano ancora a tempo di Stefano Breventano: giacchè nell' istoria di quella città, scritta l'anno 1570, egli ne fece questa ricordanza (lib. I, p. 7); « Le sale e camere, tanto di sopra, quanto di sotto, sono tutte in vôlto, e quasi tutte dipinte a varie e vaghe istorie e lavori; i cui cieli erano colorati di finissimo azzurro, ne' quali campeggiavano diverse sorti d'animali fatti d'oro, come leoni, leopardi, tigri, levrieri, bracchi, cervi, cinghiali, ed altri, e specialmente in quella parte che rimirava il parco (la quale, come abbiamo detto, fu rovinata con l'artiglieria dall'esercito francese alli 4 di Settembre l'anno del 1527), nella quale, come a' giorni miei io l'ho veduta intera, si vedeva un gran salone lungo da 60 braccia e largo 20, tutto istoriato con bellissime figure, le quali rappresentavano caccie e pescagioni e giostre con altri varii diporti dei Duchi e Duchesse di quello Stato » —.

La descrizione di Stefano Breventano di que' dipinti ci spiega il singolar elogio fatto dal Facio al Pisano nelle parole: — in pingendis equis, caeterisque animalibus, peritorum judicio, caeteros antecessit —. Queste parole non possono riferirsi ad alcuna delle opere ricordate dal Facio nell'elogio del nostro pittore. Si legga la seguente elegia composta in lode del Pisano da un suo contemporaneo, che fu uno de' più celebri poeti di quel tempo, Tito Vespasiano Strozzi ferrarese; e dovrà ognuno persuadersi, che le opere, ricordate dal Breventano nelle sale del castello di Pavia, sono le poeticamente descritte dallo Strozzi, sebbene neppur egli accenni il luogo dei dipinti che loda.

Ad Pisanum pictorem, statuariumque
antiquis comparandum.

Quis, Pisane, tuum merito celebrabit honore
Ingenium praestans, artificesque manus?
Nam neque par Zeuxis, nec par tibi magnus Apelles,
Sive velis hominem fingere, sive feram.
Quid volucres vivas, aut quid labentia narrem
Flumina, cumque suis aequora littoribus;
Illic et videor fluctus audire sonantes,
Turbaque caeruleam squamnea findit aquam.
Perspicuos molli circumdas margine fontes,
Mixtaque odoratis floribus herba virel.

Per nemora, et saltus Nymphae venantur apertos,
  Retiaque, et pharetras, et sua tela gerunt.
Parte alia capreas lustris excire videntur,
  Et fera latrantes rostra movere canes.
Illic exitio leporis celer imminet umber:
  Hic fremit insultans, frenaque mandit equus.
Nare lacu ranas, silvis errare leones,
  Ima valle truces ire videmus apros.
Se profert antro catulis comitantibus ursa,
  Martius ad plenum tendit ovile lupus.
Quis non miretur gestus et sancta virorum
  Corpora? quae penitus vivere nemo neget.
Quisve Jovis faciem pictam non pronus adoret,
  Effigiem veri numinis esse ratus?
Denique, quidquid agis, naturae jura potentis
  Aequas divini viribus ingenii.
Nec solum miro pingendi excellis honore,
  Nec titulos virtus haec dedit una tibi:
Sed Polycleteas artes, ac Mentora vincis;
  Cedit Lysippus, Phidiacusque labor.
Haec propter toto partum tibi nomen in orbe
  Te praesens aetas, posteritasque canet.
Ast opere insigni nostros effingere vultus,
  Quod cupis, haud parva est gratia habenda tibi.
Si longos aliter mea non exibit in annos,
  At saltem vivet munere fama tuo.

Il dottissimo Abate Morelli, dopo aver riferito le soprascritte parole dell' Anonimo, argomenta nel modo

seguente: — Pittore di patria Pisano, cui queste opere *(del castello di Pavia)* possano attribuirsi, non ne veggo alcuno. Perciò sin tanto che altre buone notizie in contrario escano fuori, io tengo che autore ne fosse Vittore Pisano veronese, anzi da San Vigilio sul Lago di Garda, altramente detto il Pisanello, il quale sulla fine del secolo quattordicesimo e nel seguente *(si noti l'opinione del Morelli sopra la cronologia del Pisano, conforme alle nostre dimostrazioni)* con lavori di pennello e di getto grande nome si fece, e *pinxit et in variis urbibus Italiae*, come in un suo epitafio fu detto: nè mi basta che il signor Francesco Bartoli (Notizie delle pitture, scul. ed arch. d'Italia, t. II, p. 32) dica che nel castello di Pavia veggonsi alcuni vasti saloni, oggi ad uso di quartieri di soldati, i quali sono dipinti a fresco con gigantesche figure, e fatti di guerra per opera di Pietro Bonaccorsi, detto Perino del Vaga fiorentino; non vedendo da alcun vecchio scrittore queste pitture a costui ascritte. Mi fa però alcun poco dubitare il silenzio del Vasari, del Pozzo, del Ridolfi, del Marchese Maffei e d'altri, i quali delle opere del Pisano, da loro diligentemente indagate, facendo menzione, delle pitture di Pavia all'oscuro affatto si mostrano. Più ancora cresce il motivo di dubitare vedendo che nulla ne dice Guarino veronese suo contemporaneo nel poemetto intitolato *Pisanus*, riferito dal ch. Ab. Andres nel catalogo dei codici Capilupiani (p. 38.): e nulla parimente Bartolammeo Facio, il quale nell'operetta *De viris illustribus* scritta l'anno 1456, e pubblicata dall'Abate Mehus in Fiorenza nel 1745 (pag. 47),

mette il Pisano fra li principali pittori di quel tempo, e gli fa quest' elogio da' moderni scrittori intorno ad esso non veduto: *Pisanus Veronensis* ecc. (Anon. Morel. p. 178-179) —.

Intorno al dubbio dell'illustre bibliotecario, comiuciamo dal ripetere, che il Facio non s'era proposto lo scrivere la vita degli uomini celebri del suo tempo; ma solo farne ricordazione: *memorare*. Nell' elogio del Pisano non fa parola delle pitture da lui eseguite in Verona: e chi vorrà per questo dubitare che molto non abbia in patria lavorato, se alcuni dipinti ancor durano pur segnati del suo nome? Il Facio non ricorda la tavola dipinta dal Pisano per Leonello d'Este Duca di Ferrara, il quale nella lettera *Meliaduci fratri* scrive: — Pisanus omnium pictorum hujusce aetatis egregius, cum ex Roma Ferrariam se contulisset, tabulam quandam sua manu pictam ultro mihi pollicitus est, quam primum Veronam applicuisset (Maffei, part. terza, cap. VI, col. 153)—. Il Vasari non parla delle pitture del Pisano in Venezia; e il Vasari stesso, il Pozzo, il Ridolfi, il Maffei ed altri non ricordano le opere eseguite dal Pisano in Mantova: — Mantuae aediculam pinxit et tabulas valde laudatas —. Il Maffei non conobbe il libro del Facio, nè il manoscritto dell'Anonimo, per ciò non deesi metter in dubbio, che il Pisano dipignesse in Mantova e nel castello di Pavia; come sarebbe fuor di ragione il dubitare ch' egli dipignesse tanto in Verona quanto in Ferrara, e sono opere non accennate dal Facio, e non dimenticate dalla diligenza del Maffei.

Anche meno peso al dubbio del Morelli è il silenzio di

Guarino veronese nel suo poemetto intitolato *Pisanus*: nel quale tacque le opere di lui in Verona, in Venezia, in Roma, e in Mantova, e non perciò possono essere poste in dubbio; come nessun dubbio si ha de' ritratti dipinti dal Pisano, ricordati dal Guarino, e taciuti da tutti gli scrittori antichi, e moderni. Questo poemetto, cui il celeberrimo Illustratore di Verona doleasi non aver potuto vedere, trascrivo dalla stampa pubblicata in Verona al finire di Luglio 1860.

Pisanus.

Si mihi par voto ingenium, fandique facultas
Afforet, et magnum redolerent pectora Phoebum,
Labraque proluerent pleno cratere Camoenae,
Versibus aggrederer dignas extollere laudes
Pro meritis, Pisane, tuas; ut vividus omne
Exuperes aevum. Sic post tua fata superstes
Pubescas, servesque novam per saecla juventam,
Qualiter accenso post se juvenescere fertur
Assyrium Phoenica rogo, et de morte renasci.
Quid faciam? Licet eximias in carmina vires
Mì natura neget, non saltem grata voluntas
Defuerit, nostrumque olim testetur amorem
Quos animi veteri jungit concordia nexu.
Qualiacumque loquar, sat erit tua nomina servem.
Haud decet ut celsos ornans heroas honores,
Induperatorum faciem, sagulumque vel arma

Nobilitans; cunctis ut sit clamare necesse:
Sic oculos, sic ille manus, sic ora gerebat.
Principibus vitam divina ex arte perennem
Magnanimis tribuens, jaceas neglectus ab omni
Eloquio exclusus? Sinat hoc impune Minerva?
Non sinat hoc natale solum, quod laude celebras.
Principio cuncti patria laetamur eadem,
Quae nos ambo creat, germanaque nomina praestat,
Cui decus et famam per longas porrigis oras
Cum te multimodis pingas virtutibus, atque
Ore virûm volites prudens, gravis atque modestus,
Magnificus propriis, alienis, fidus amicis;
Moribus ornatus, pulcroque insignis amictu
Maxima Veronae reddis praeconia nostrae.
Coelitus adde datum tantis cum dotibus ingens
Ingenium. Artifices digitos, ductosque colores,
Quîs naturae opera, cunctis mirantibus, aequas.
Seu volucres, seu quadrupedes, freta saeva quietaque
Aequora describis; spumas albere, sonare
Littora juremus; sudorem tergere fronte
Tento laboranti. Hinnitus audire videmur
Bellatoris equi, clangorem horrere tubarum.
Noctis opus pingens, circum volitare volucres
Nocturnas facis, et nusquam apparere diurnas.
Astra, globum Lunae cernas sine Sole tenebras.
Si gesta hyberno fingis, glacialibus horrent
Omnia frigoribus: frondet sine frondibus arbor.
Seu factum ponis sub verni temporis horam,
Arrident varii per prata virentia flores;

Arboribus lux prisca redit, collesque nitescunt;
Hinc mulcent avium praedulces aethere cantus.
Singula quid refero? Praesens exemplar habetur.
Nobile Hieronymi munus quod mittis amandi
Mirificum praefert specimen virtutis et artis.
Splendida canicies mento, frons ipsa severo
Sancta supercilio, quae contemplatio mentem
Abstrahit in superos. Praesens quoque cernitur absens,
Hic et adest et abest; corpus spelunca retentat,
Coelo animus fruitur. Quod cum declaret imago,
Picta quidem, sed signa tamen viventia monstrans,
Hiscere vix ausim, clausisque susurro labellis,
Ne contemplantem coelestia regna Deumque
Vox interpellet, vociter quoque rusticus asper.
Quae lucis ratio aut tenebrae? Distantia qualis?
Symmetriae rerum? Quanta est concordia membris?
Quisnam hunc artificem divinae mentis et artis
Non miratus amet, venerans canat, imus honoret?
Germanam hanc sanctae genuit natura poesi,
Auribus haec subicit res, illa movebit ocellos;
Utraque corda juvant aptos formando colores,
Immortale aevum spondent mortalibus ambae.
Hanc magnis cultam ingeniis procerumque, ducumque,
Et quorum studium est causas tentare latentes,
Quis nescit? clarum in primis tractasse Platonem,
Socraticasque manus varias pinxisse figuras.
Pinxerunt Fabius, Lucilius: ambo Quirites
Patricii. Verona parens nostra inclyta quondam
Turpilium vidit, cum membra simillima vivis

Ederet; hic fuerat tum ex ordine natus equestri.
Canaeus, Euphranor, Policletus, et actor Apelles,
Praxiteles, et Mirro, Polignotusque, Timanthes,
Munificus Zeuxis pleno celebrabilis ore.
Hic ubi jam tabulas perfecerat arte magistra,
Omnibus expletas numeris, donare solebat.
Quis divina queat preciis mercarier ullis?
Caesaribus multis ea nota peritia, multis
Regibus; haec artes inter petebatur honestas.
His, Pisane, viris numerandum protulit aetas
Te nostra; et tantus non indignabitur ordo,
Cui decus et laudem possis augere. Deorum
Mendaces illi effigies componere norant;
Tu Patrem aeternum, totum qui condidit orbem
Ex nihilo, sanctosque viros componis eos, qui
Religione viam ad superos docuere beatam.

In tutti questi versi non v'ha parola in lode de' medaglioni del Pisano; ciò fa ragionevolmente credere che sia stato composto prima ch'egli a quell'arte si desse. Difatto il ch. p. Andres nel Catalogo dei codici Capilupiani (Mantova, 1797) prima di dare un sunto del poemetto, dice che — per giustamente prezzarlo bisogna riportarsi ai principii del secolo XV —. E dall' erudite illustrazioni premesse al poemetto appare potersi credere che sia stato trascritto nel codice Capilupiano nel 1433, e quindi composto dal Guarino prima di quest'anno: forse nello stesso anno 1430, intorno al quale il Pisano fece la prima sua medaglia.

Dal poemetto del Guarino chiaro s'intende che il nostro artefice avea allora dipinto molti ritratti dei Principi d'Italia e così al vivo da fargli esclamare : —

Sic oculos, sic ille manus, sic ora gerebat.
Principibus vitam divina ex arte perennem
Magnanimis tribuens, jaceas neglectus ab omni
Eloquio exclusus ? —

Abbiamo un'altra testimonianza contemporanea della celebrità acquistatasi dal Pisano di pittore ritrattista, ne' seguenti versi : —

Si qua per ingenium et digitos divina putamus,
Ingenii munus pictor et artis habet;
Ille es qui miras pingis, Pisane, figuras,
Perpetuaque viros vivere laude facis —.

Con questi distici comincia il carme in lode del Pisano composto dal Porcelio, poeta napoletano, anch'esso pubblicato con quello del Basinio, pur inedito, dal benemerito nostro Bibliotecario Comunale, che li pose a luce nel 1861.

Quindi non v'ha dubbio che la fama dei ritratti dei Principi, dipinti dal Pisano, abbia precorso quella de'ritratti delle sue medaglie in piombo o in bronzo; e la fama di questi (opera dell'arte da lui ridonata allora allora all'Italia) condusse il Facio a scordarsi, nell'elogio di lui, de'ritratti dipinti.

Vi hanno memorie certe, che il Pisano dipignesse in Roma, in Ferrara, in Mantova ed in Milano, ed abbiamo pur medaglie e medaglioni del Pisano col ritratto de' Principi di quelle città. L'aver egli fatto cinque medaglioni con variati rovesci ad Alfonso d'Aragona, e due per Sigismondo Malatesta, ci fa credere che a Napoli ed a Rimini abbia pur lasciato degne prove del suo pennello; almeno coi ritratti dipinti, accennati dal Guarino e dal Porcelio.

Per maggior colpa degli uomini, che del tempo, disparvero le opere pittoriche del Pisano, che si ammiravano in Roma, in Firenze, in Venezia, in Milano, in Pavia, in Mantova, in Napoli, in Rimini, ed in altri luoghi. Tante opere, e tutte sparite, possono far sospettare, che talune sieno state attribuite, ed ancor si attribuiscano ad altro pittore. Quello che non può esser da alcuno posto in dubbio, egli è, che la storia dell'arte dei secoli XIV. e XV. non sa ricordare altro pittore (eccetto forse Giotto), che abbia tante e così illustri testimonianze contemporanee, quante n'ebbe Vittor Pisano veronese; e ciò ne certifica in che altissimo onore a'suoi giorni era tenuto.

Biondo da Forlì nel libro dell'Italia illustrata, che finì prima del 1451, ricorda tra gli uomini illustri del suo tempo nelle scienze, nelle lettere e nelle arti, due soli pittori, Gentile da Fabriano e Pisano da Verona: del primo, perchè morto da alcuni anni e nato prima di lui, dice: — sui saeculi celeberrimum —; del secondo ancor vivente quando scriveva, e nato non pochi anni dopo

Gentile, dice: — qui fama caeteros nostri saeculi antecessit —. Mi par chiaro che il Biondo tenesse per fermo, che prima Gentile, e poscia il Pisano avesser fama di principi della pittura in Italia.

Eguale testimonianza ci dà il Facio nel libro — De viris illustribus —, scritto negli anni 1455, 1456; avvegnacchè essendo intendimento di lui il ricordare (*memorare*) gli uomini celebri che fiorirono al suo tempo, — qui tempestate mea claruerunt —, di que' due soli fra i pittori fece l'elogio.

Il Pisano, dopo la morte di Gentile, era considerato il primo pittore d'Italia; e di ciò si ha conferma dal fatto di essere stato eletto fra' tanti pittori, che lavoravano a quel tempo in quasi tutte le chiese di Roma *, a terminare l'opera in s. Giovanni Laterano, che Gentile *morte praeventus reliquit.*

Il Facio e il Biondo non sono i soli scrittori contemporanei, che dicano, il Pisano essere stato al suo tempo il primo pittore d'Italia; lo attesta pure Lionello d'Este nella lettera *Meliaduci fratri* più sopra da noi citata, dove scrive: — Pisanus omnium pictorum hujusce aetatis

* Il Platina dopo aver detto che il Pontefice Martino v. rivolse ogni cura *a dover far bella la città, e le chiese*, e di aver cominciato nella chiesa di s. Giovanni in Laterano *quella bella pittura che Gentile eccellente pittore vi fe'*, continua: — E fu con questo cagione, che i Cardinali, imitando, facessero a gara il medesimo nelle chiese dei titoli loro, talchè parea ch'avesse la città in parte riavuto il suo antico splendore —. Da questa gara dei Cardinali dee esser avvenuto uno straordinario accorrervi de' migliori pittori d'Italia. E lo stesso Masaccio, chiamato da Firenze, ebbe commissione dal Cardinale di s. Clemente di dipingere nella chiesa del suo titolo.

egregius —. Tito Vespasiano Strozzi, col paragonarlo a Zeusi e ad Apelle, altro non intese che proclamarlo il primo pittore d'Italia del suo tempo: — Nam neque par Zeuxis; nec par tibi magnus Apelles —. Più chiaramente lo proclama tale il Basinio: — Optime pictorum, qui sunt, quicumque fuerunt —. E non meno esplicita è la testimonianza del Porcelio: — Aequiperat veteres, vincit et ille novos —.

Il Rosini nella sua — Storia della pittura italiana esposta coi monumenti — censura il Maffei, il quale, a suo dire, vuole il Pisano superiore a Masaccio (Ros. t. III, p. 221.). Ma ciò non è verità. L'immortale Illustratore di Verona non istituì confronti fra i due pittori, e solo intese dimostrare, non esser vero quello che scrisse il Baldinucci: — che Firenze mediante il valor di costui (*Masaccio*) *cominciò a dare i primi saggi dell'ottima maniera del disegnare e colorire;* ch' ei fu il *primo ritrovatore della buona maniera* —. Ecco le parole del Maffei: — non potersi dubitare che, se l'opere del Pisanello si conservassero, vedrebbesi in Verona il secondo grado di miglioramento nella pittura avanti Masaccio (Ver. Ill. p. III, cap. VI, col. 153, 154.) —. E chi può dubitare della verità di questa sentenza? Il Pisano era grande pittore quando il Masaccio era ancor fanciullo; e gli antichi scrittori toscani e i loro copiatori, e più di tutti il Rosini, argomentarono a lor modo per indurre i lettori a credere il Pisano meno antico di quello che è; e lo dissero discepolo di Andrea Dal Castagno facendolo fiorire a' tempi (vedi involontaria confessione

del merito di lui!), in che l'arte era già avviata alla buona maniera.

Il Rosini dovea rispondere al Maffei, dichiarando il perchè gli scrittori più illustri di quel tempo abbiano con sì fatte lodi parlato del Pisano, e non detto verbo del Masaccio. Questo è il nodo della questione. Gli scrittori contemporanei aveano sott'occhio le grandi opere del Pisano e quelle degli altri pittori, e potean far paragoni e darne giudizio. Ed è ben strana l'idea del Rosini, che vuole si confronti un'opera certa del Masaccio, ed a fresco, con una tavoletta in san Francesco di Perugia da lui sostenuta per opera del Pisano, che ha nella scritta l'anno 1473, cioè più di venti anni dopo la morte del Veronese, — e se ne porti giudizio (T. II, p. 221) —.

Se ancor avessimo le grandi opere del Pisano, chiaro vedremmo essere stato giusto il giudizio contemporaneo. Ce ne persuade lo stesso Vasari, sebbene, fra tante opere da lui eseguite nelle più grandi città d'Italia, ci dia solo la descrizione di quelle della cappella Pellegrini nella chiesa di s. Anastasia in Verona, e dell'Annunziata che è al monumento Brenzoni in s. Fermo Maggiore della stessa città. Fra i dipinti della cappella Pellegrini descrive quello che è sopra l'arco di essa, e a destra di chi la guarda: — quando san Giorgio, ucciso il dragone, libera la figliuola di quel re; la quale si vede vicina al Santo con una veste lunga, secondo l'uso di que' tempi: nella qual parte è meravigliosa ancora la figura del medesimo san Giorgio; il quale, armato come di sopra, mentre è per rimontar a cavallo, sta vôlto con la persona e con la

faccia verso il popolo, e, messo un piè nella staffa e la man manca alla sella, si vede quasi in moto di salire sopra il cavallo che ha vòlto la groppa verso il popolo, e si vede tutto, essendo in iscorcio in piccolo spazio, benissimo. E per dirlo in una parola, non si può senza infinita maraviglia, anzi stupore, contemplare quest'opera fatta con disegno, con grazia e con giudizio straordinario (Vol. IV, p. 155-156.) —.

Chi, salendo a tanta altezza, ha potuto vedere da vicino questo dipinto, assicura che nelle parti più importanti è abbastanza conservato, e l'occhio armato di cannocchiale ciò conferma; donde io credo che togliendovi la polvere, che lo annebbia, pur ad occhio nudo s'ammirerebbe dall'universale.

Degli altri dipinti di questa cappella, ricordati dal Vasari, non rimangono vestigia. Sopra il dipinto in s. Fermo egli scrive: — dipinse (*il Pisano*) per ornamento di quell'opera (*del monumento Brenzoni*) la Vergine annunziata dall'Angelo: le quali due figure, che sono tocche d'oro, secondo l'uso di que' tempi (***notisi che qui il Vasari tiene il Pisano più antico del Castagno, ai tempi del quale non usavasi più toccar d'oro le figure)***, sono bellissime; siccome sono ancora certi casamenti molto ben tirati, ed alcuni piccioli animali ed uccelli sparsi per l'opera, tanto proprj e vivi, quanto è possibile immaginarsi (Vol. IV, p. 156) —.

La Vergine è seduta, ed ha già pronunciato le ultime parole, che diedero compimento al sommo mistero dell'Incarnazione del Verbo Divino. Le mani giunte ed

abbandonate sopra le ginocchia, le ciglia abbassate, e il pallore del volto, accennano gli affetti di consentimento, di pudore e di santa commozione, che dal cuore le traboccano. Il tipo di lei è ideale (cioè non ritratto da sembianze già viste, ma inspirato da fede, e da devozione condotto e compiuto), e ti mostra grazia e gentilezza, e dignità non cerca, non ostentata, e che in quanti la mirano induce venerazione, fiducia ed amore. L'Arcangelo colle ginocchia piegate, col capo chino, e col volto radiante gioja, mostra, poichè le fu ambasciatore, essere vassallo a lei che omai è sua regina, e regina di tutti gli altri Angeli, e di tutto il creato. Questo sublimissimo argomento, studiato da gran numero di pittori per tanti secoli, ai soli gran padri della pittura *mistica* (ch'io intendo per eccellenza cristiana) fu conceduto rappresentare in modo sì supreminente. Solo chi vide l'opere del Beato Angelico, e sappia (almeno per poco) infrenare il non mai affatto vincibile amore al natio luogo, e non altro aversi che per italiano, e voglia co' proprj occhi, che sien però esperti, fare osservazione: solo egli potrà considerare e giudicare, se in quest'opera del Veronese apparisca meno di virginea purità e di modestia, e minor divozione e meno di serafico amore raggii di quanto n'esce dalle opere del Beato che da Fiesole si chiama, il quale per età poteva esser discepolo del Pisano *.

* Fu dimostrato che l'anno della nascita di Vittor Pisano fu intorno il 1380, e che visse certo infino al 1451. Il chiarissimo p. Vincenzo Marchese mostra che l'anno della nascita del Beato Angelico fu il 1387, e che morì il 18 Marzo 1455 (Memorie dei più insigni pittori, scultori ed architetti domenicani. Firenze, Le Monnier, 1854, pagine 202 e 304).

Questo dipinto dell' Annunziata, specialmente nelle parti più importanti, appare, a chiunque con diligenza l'osservi, ancora in buono stato; e se il Municipio procaccerà che da tutto l'a fresco si levi la polvere secolare, la quale nasconde sorprendenti bellezze, egli rinfrescherà a Verona un'antica ed or velata gloria di lei!

Una tavoletta del Pisano, alta m. 0,52; larga m. 0,30, rappresentante Nostra Donna col Putto e chiusa in tabernacolo, si vede nelle stanze di chi scrisse queste memorie. La Vergine è seduta, e sostiene colle mani il Divin Figliuolo, ritto e poggiante i piedi sulle ginocchia di lei. Egli ha le braccia distese e tiensi colle mani strette alla Madre, mentre volge la faccia, con atto di dolce mestizia e d'amore, a cui il guarda. Ed ella col capo, leggermente inclinato, tocca quasi la chioma del suo diletto. La vedi assorta da amore che niente ha di terra, e parmi comunicare, a chi attento la miri, pensieri ed affetti che sappian solo di cielo. Ha il manto azzurro col rovescio di ermellino, che riccamente discende sino a terra con belle pieghe, l'abito rosso con fiori d'oro rilevati. Un velo uscente dal braccio del Bambino lo copre in parte e distendesi sino a'piedi. Dietro la Vergine si alza una siepe di rose, ove s'aggirano vaghi uccelletti; il rimanente del fondo è dorato con fogliami a grafito. Due Angeli, campati in aria, sostengono vicino al capo di lei una corona con rilievi dorati. Il terreno è smaltato di erbe e di fiori, e vi è dipinta una quaglia tanto vera e viva, che di meglio non si può vedere. Accresce il pregio di questa tavoletta la sua rara conservazione.

Il chiarissimo signor Conte Camillo Laderchi nelle sue — Osservazioni in occasione di alcune operette del Dottor Bernasconi — (Vedi l'Appendice II) pubblicate nel tomo VIII degli Opuscoli religiosi, letterarj e morali, che si stampano in Modena presso gli Eredi Soliani pag. 37, ci fornisce interessanti notizie intorno al Pisano. Egli accenna vedersi nella galleria Costabili a Ferrara il ritratto di Leonello che ha tutto il fare del Pisano, *ed è piantato e disegnato come la medaglia* fusa dallo stesso pittore. Dei tanti ritratti dipinti dal Pisano, questo sarebbe l'unico conservatosi a' dì nostri; e ci fa ragionevolmente confermare nella credenza, che i ritratti in medaglie o medaglioni, sieno stati preceduti dai ritratti degli stessi personaggi dipinti sopra tavole. I ritratti dipinti facilitarono al Pisano lo studio di modellarli in cera per la fusione delle sue medaglie.

Ricorda il dotto Professore una tavoletta della stessa galleria Costabili portante l'iscrizione — Bonus ferrariensis Pisani discipulus —. Questo pittore Bono da Ferrara dipinse alcune storie segnate col suo nome nella cappella degli Eremitani in Padova, dove lavorò anche il Mantegna. Quello che qui mi piace di far altrui considerare si è, che pure Jacopo Bellini nell'iscrizione del dipinto a fresco nella cattedrale di Verona (che fu distrutto nella infausta notte de' 15 Giugno 1759) si disse discepolo di Gentile da Fabriano. È d'uopo adunque tenere per fermo che tanto il Bono ferrarese quanto Jacopo Bellini fossero al tutto compresi dell'altissima fama che godevano i lor maestri; perchè, già divenuti eccellenti pittori, pigliavano cagione di maggior onoranza

(esempio ben singolare nella storia dell'arte) aggiugnendo al proprio il nome del maestro.

La tavoletta nella stessa galleria ferrarese con la scritta — Pisanus p.... — * è pure descritta dal ch. Autore delle *Osservazioni:* — È alquanto patita, ma dipinta con molto studio ed amore. Rappresenta s. Giorgio armato: con largo cappello: la croce disegnata sul di dietro della sopraveste. L'impugnatura della spada, gli sproni, e la testiera del cavallo, di cui vedesi la sola testa, sono dorati di rilievo. Sotto i piedi ha il drago. E presso lui s. Antonio abbate con gran barba e aureola d'oro. Nell'alto, in mezzo a nuvole dorate, la B. V. col Figliuolo tra le braccia —. E più avanti il dotto Amatore dell'arte sul conto del Pisano, così conchiude: — Come ognun vede io convengo sostanzialmente con quanto dice il Dottor Bernasconi, intorno alle notizie di fatto, che sul Pisanello si posseggono. Quanto al posto, che gli si deve assegnare nella storia dell'arte, pur troppo non si può dir molto, dacchè il tempo distrusse quasi tutte l'opere sue. Ad onta di ciò, parmi che molto ragionevolmente sia stato accoppiato a Gentile, tanto dal Vasari, quanto dal Dott. Bernasconi; non solo perchè in fatto la storia ce li presenta come operanti l'un presso l'altro, e quasi emuli; ma anche perchè esiste una somiglianza rimarchevolissima, tanto nelle loro maniere, quanto nelle loro tendenze. Ambedue usarono assai fregi di dorature, anche a rilievo: ambedue impressero nelle fisonomie una soavità e una

* Questa tavoletta fu già non ha molto acquistata per la galleria nazionale di Londra.

dolcezza, assai rara allora, e più poscia. È ben vero, che tutto quel che possiamo dire del Pisanello non ha altro fondamento, fuorchè l'unico quadretto della galleria Costabili. Ma in quella fisonomia della Madonna, sotto a cui sono rappresentati s. Giorgio e s. Antonio, e ne' due Santi ancora, troviamo tale espressione d'affetto, da poter congetturare, ch' egli era mosso alle stesse aspirazioni, che tanto fecero e fanno amare le pitture di Gentile e dell'Angelico —.

Quanto più sicuro ed onorificente al Pisano sarebbe l'autorevole giudicio del signor Professore Laderchi, se fossimo avventurati ch'egli venisse vedere le opere in Verona, di cui or abbiamo parlato, e la stante nella pinacoteca del museo civico, che entriamo a descrivere.

Il dipinto è sopra tavola alta m. 1,27: larga m. 0.95; e proviene dal convento delle monache di s. Domenico in questa città. Nè il Pozzo, nè il Maffei, nè altri poterono averne cognizione, perchè, collocato nell'interno del chiostro, era tolto alla vista del pubblico. Ne' primi anni di questo secolo, per l'avvenuta soppressione de' religiosi, passò tra' quadri del Comune di Verona, e giacque inglorioso con altre tavole antiche sino a quest'ultimo tempo. Ora questi monumenti tanto importanti per la storia dell'arte, e tanto preziosi per l'onore della pittura veronese, furono per cura dell'operoso Municipio, che dal 1857 fin a mezzo il 63 con esemplare amor patrio amministrò il Comune di Verona, dicevolmente allogati, e stanno alla pubblica ammirazione.

La composizione del dipinto è pretta poesia cristiana; chè parmi cantico alla Regina del cielo, e dispiegaci le

parole del Facio: — in pingendis rerum formis, sensibusque exprimendis, ingenio prope poetico putatus est —. Rappresenta un giardino sopra dolce pendìo, circondato da siepi conserte di rosai, cui sostengono i vimini; ed esse sono intrecciate in modo che formano una via coperta con due archi laterali per ingresso. Sopra gli archi poggiano due pavoni, quasi custodi del sacro recesso; e molti uccelletti di vaghe e svariate specie s'aggirano per tutto il dipinto. Nostra Donna, seduta sopra due grandi guanciali e vellutati, è in mezzo alle rose (Rosa mystica). Ha l'abito rosso; ed il manto, che è celeste, le si distende sopra tutta la persona. Il Bambino tutto nudo le siede in sulle ginocchia. E la Madre e'l Figlioletto hanno il capo radiato in oro; ma cinque stelle splendono intorno a'raggi di lei, e quella di mezzo è più elevata che l'altre (Stella matutina). L'una mano ella tiene al petto, e coll'altra accenna al suo dilettissimo; e par che dica a chi la guarda: deh il mio diletto amate! (Mater amabilis, Mater Salvatoris). Gruppi d'Angeli in varie fogge atteggiati, stanti in aria, corteggiano la loro Regina (Virgo potens, Regina Angelorum). Quattro di loro portano un gran libro apèrto, e due accennano in sulla pagina (Regina Prophetarum, Virgo praedicanda, Sedes sapientiae). Altri quattro, scherzando colle rose, sono intorno ad un ricco ostensorio in oro di rilievo (Foederis arca). La base dell'ostensorio figura un vaso esagono, nelle cui faccie veggonsi teste di leoni che dalle bocche zampillano (Vas honorabile, Vas insigne devotionis). Alcuni de' beati Spiriti discendono dall' alto verso il giardino, e tutto

l'orizzonte è coperto d'Angeli disegnati a grafito, che si perdono in un cielo dorato. Sotto nostra Donna in un angolo del quadro sta seduta s. Caterina; gl' istrumenti del suo martirio, la ruota e la spada, le son d'appresso. Ha in capo corona regale: con una mano ne tiene una di rose, distende l'altra per ricevere la palma del martirio, che le porge un Angelo inviato dalla Vergine (Regina virginum, Regina martyrum).

Tutto il dipinto è condotto con rara perfezione, ma dove più risplende il concetto meraviglioso del pittore e la sua potenza nell'arte, si è nel puro disegno, nella bellezza, nella grazia e leggiadria degli Angeli (che formano la parte più conservata del dipinto) con que' ricchi manti che si spiegano incantevolmente, col loro muoversi e 'l brillare che non si può significar a parole.

Ecco il glorioso campo aperto dal genio del Pisano alla pittura cristiana; ma per seguirne le stupende orme, è d'uopo che l'artista levi mente e cuore alle regioni celesti, donde quasi inspirato cerchi esprimere ciò che pensa e ciò che sente, e l'esprima di tal forza e verità che dotti e semplici, meravigliando, dicano: questi son veri Angeli, così e' dovrebbero essere in cielo se corpo avessero; e beato chi andrà a vederli! A me questo quadro pare saggio tanto sublime della pittura *mistica*, che forse non ancor fu raggiunto da altri; e se pur mancassero le testimonianze de' più insigni letterati italiani del tempo del Pisano, credo basterebbe quest'opera ad assegnargli l'alto posto d'onore, che tra' maestri dell'arte pittorica gli è dovuto.

CAPITOLO VI.

A FRESCHI DELLA CAPPELLA DE' BRANCACCI NEL CARMINE DI FIRENZE.

Trattai già la questione (importantissima e capitale nella storia della pittura italiana), che risguarda la parte e il nome degli artefici, i quali dipinsero la cappella de' Brancacci nel Carmine di Firenze. Nella risposta poi che feci alle *Osservazioni* sopra il mio dettato, uscite dalla penna quanto elegante e dotta, altrettanto cortese e gentile dell'illustre Professore il Conte Camillo Laderchi (e le *Osservazioni* e la risposta si leggeranno pure nell'Appendice II), conchiusi: — nelle combattute ricerche maggior luce potersi avere per avventura dal libro rarissimo di Francesco Albertini stampato a Firenze nel 1510 col titolo *Memoriale di molte statue e pitture della città di Firenze* —. Ora che mercè ai signori Gaetano e Carlo Milanesi, e Cesare Guasti, tanto benemeriti della storia dell'arte italiana, questo libro fu *ripubblicato per ricordo*

delle nozze del Cav. Prof. Luigi Mussini con la signora Luisa Piaggio nell'Aprile 1863, e n'ebbi io pure una copia dalla gentilezza dei dotti Editori; debbo nel presente capitolo modificare in parte il già scritto, e con maggior evidenza dimostrare i miei dubbj sopra il credere che le migliori pitture di essa cappella sieno opera di Filippino.

Nella vita di questo pittore il Vasari scrive: — Costui (*Filippino*) nella sua prima gioventù diede fine alla cappella de' Brancacci nel Carmine cominciata da Masolino, e non del tutto finita da Masaccio per essersi morto —. Sì fatta maniera di narrazione darebbe a credere che Filippino, morto il Masaccio, pigliasse tosto a terminarne l'opera. Ma ben altro sarebbe il fatto. Filippino nacque nel 1460 e morì nel 1505, e gli eruditi Editori firentini dell'ultima stampa delle vite del Vasari affermano giustamente, che egli non poteva imprendere l'opera della cappella prima del 1484-1485 (Vol. v, pag. 243, nota 2). Ora dai documenti degli archivj toscani, pubblicati dal chiarissimo Gaetano Milanesi, siamo certi che nel 1429 in Roma Masaccio già diceasi morto (Archivio storico toscano italiano. Firenze Vieusseux 1860. Parte I, t. XII, pag. 195). Da ciò ne consegue, al dir del Vasari, che la storia, dove i ss. Pietro e Paolo resuscitano il nipote dell' Imperatore, lasciata imperfetta da Masaccio, sarebbe stata compiuta 55 anni dopo la morte di lui da Filippino; il quale poi, al dire degli Editori firentini, avrebbe dipinto le altre più riputate storie di quella cappella.

Alla morte di Masaccio viveano in Firenze insigni pittori, che potevano degnamente continuare le opere di lui.

È egli credibile che si attendessero 55 anni (che tanti ne corrono dal 1429 al 1484) per affidare tal lavoro ad un giovane di 24 anni, in un tempo che fiorivano nella stessa città pittori più provetti e più noti: un Sandro Botticelli, un Domenico del Ghirlandajo, i Pollajuoli, e lo stesso Leonardo da Vinci, la cui età era allora di 33 anni?

I sostenitori di Filippino si fanno forti co' ritratti accennati dal Vasari nel dipinto della resurrezione del nipote dell'Imperatore, che vogliono sieno di personaggi viventi nel 1484-1485. Per qual fondamento di buona argomentazione sieno da prendere i ritratti asseriti dal Vasari, si consideri solo il datoci da lui per quel del Masaccio. Egli scrive che nel dipinto, dove s. Pietro per pagare il tributo cava per commissione di Cristo i danari dal ventre del pesce, nell'ultimo Apostolo il Masaccio ritrattò sè stesso *allo specchio tanto bene che par vivo vivo*. Questa immagine ti mostra un uomo a 40 anni, mentre lo stesso biografo dice che il Masaccio morì di 26: e ciò fu prima attestato dal Landino nel Commento di Dante, e si confermò dal documento pubblicato dal Milanesi; eppure il Vasari nella vita di quel pittore ne diede il ritratto mostrante un'età non di poco superiore a 40 anni. Che son mai adunque i ritratti asseriti dal Vasari?

Poichè le ragioni della critica rendono molto dubbioso, che sieno opere di Filippino le più belle storie della cappella de' Brancacci, vediamo se più favorevoli a lui riescan le ragioni dell'arte.

La similianza di stile è l'unico criterio per assegnare ad autori noti opere di autore ignoto. Ora questo

confronto fra i più stupendi dipinti della cappella, e le opere certe di Filippino fu fatto; e tanto i sostenitori di quel pittore, quanto il loro oppositore Prof. Rosini, il quale propugna l'autorità del Vasari, convengono soltanto in questo, che gli altri lavori di Filippino non rispondono all'altezza, in cui si sarebbe levato cogli a freschi della cappella de' Brancacci. I sostenitori di Filippino soggiungono che di ciò — non è da farne gran caso quando la storia ci ha conservato esempj molti di artefici, dei quali le opere dell'età matura non raggiunsero i pregi di quelle fatte in gioventù (Vol. v, p. 263) —. Ma Filippino, essendo morto nel 1505 di anni 45, non conobbe età matura; e tuttavia nelle opere certamente sue fu sempre inferiore alle attribuitegli nella cappella de' Brancacci. Opere certe di lui, segnate del suo nome, sono le pitture della cappella Strozzi in s. Maria Novella, cominciate nel 1487 (notisi bene, due anni dopo le supposte opere di lui nella cappella de' Brancacci) e terminate nel 1502, l' anno quadragesimo secondo di sua età. Si confronti quest' opera certa di Filippino con le più belle storie della cappella Brancacci, è ciascuno ne scorgerà la differenza e l'inferiorità.

Se non che, i sostenitori di Filippino ricorrono alla testimonianza di Francesco Albertini, — che in questa controversia ha maggior peso di ogni altra; perchè, essendo egli contemporaneo di Filippino, potè verosimilmente averlo veduto lavorare nella cappella Brancacci (Vol. III, pag. 186) —.

Francesco Albertini è lo scrittore più antico che ci

abbia lasciato memoria dei dipinti di quella cappella. Egli pubblicò il suo *Memoriale* nel 1510, cioè ottant'un anno dopo la morte di Masaccio, settanta dopo quella di Masolino da Panicale, e cinqu'anni dopo quella di Filippino. Egli, parlando della chiesa del Carmine, scrive: — Sancta Maria del Carmino è antiqua et devota chiesa, lunga brac. 143, nella quale son picture di antiqui maestri: et maxime nel primo claustro sopra la porta per mano di Tho. Masacci: et la cappella de' Brancacci meza di sua mano, et l'altra di Masolino, excepto sancto Pietro crucifixo per mano di Philippo (pag. 16) —.

Il Vasari, che pubblicò il libro delle vite degli artefici italiani quarant'anni dopo il *Memoriale*, fe' sopra le poche parole dell' Albertini un romanzo storico di que'dipinti; e 'l persuadercene, sarà opera breve.

Egli nella vita del Masaccio dice: — gli fu allogato, essendo morto Masolino da Panicale che la avea cominciata, la cappella de' Brancacci nel Carmine (Vol. III, p. 158) —. Masolino, al dir dello stesso biografo, morì intorno al 1440: e ciò è pur provato da irrefragabili documenti scoperti in questi ultimi anni. Masaccio morì indubitabilmente nel 1429; e quindi Masolino poteva seguir l'opera lasciata incompleta da Masaccio *per essersi morto*, e non mai Masaccio quella di Masolino. E se il Vasari avesse conosciuto con esattezza il tempo della morte dei due pittori, le parole dell'Albertini gli doveano dire: — et la cappella de' Brancacci meza di sua mano *(di Masaccio morto nel 1429)*, et l'altra di Masolino *(morto intorno al 1440)* —; cioè che Masaccio dipinse

una metà della cappella, e che dopo la sua morte l'opera fu continuata da Masolino che l'ebbe compiuta — excepto sancto Pietro crucifixo per mano di Philippo —. Così, e non altrimenti, può essere interpretato il racconto dell'Albertini per non dare nella contraddizione cronologica del Vasari. La contraddizione è tanto evidente, che il Baldinucci, per purgare il racconto del Vasari dal solenne anacronismo, alterò la vera data della morte di Masolino, che fu intorno al 1440, recandola al 1415. Il Vasari, appresso il primo errore, cadde di conseguenza nell'altro, di assegnare i dipinti più antichi di essa cappella a Masolino, e i meno antichi a Masaccio; e passando da una invenzione ad un'altra, scrisse che la storia della resurrezione del nipote dell'Imperatore fu compiuta da Filippino; e ajutò il suo racconto colla speciosa rappresentanza dei ritratti. Egli corresse la prima edizione del suo libro, e nella seconda assegnò a Filippino il solo compimento di quella storia. Chi non vede che il *sancto Pietro crucifixo* dell'Albertini si cambiò dal Vasari nel compimento della storia del nipote resuscitato?

Ma gli Editori firentini soggiungono che l'Albertini — col dirci, che la storia della crocifissione di s. Pietro è di mano di Filippino, dice tanto che basta a provare che l'opera sua in quel luogo non si ristrinse solamente a finire la storia del fanciullo risorto, ma si estese ancora ad una parte delle pitture che sono nella parete di contro —. Mi pare che con questo ragionamento non si faccia altro che confondere l'autorità del Vasari con la testimonianza dell'Albertini. E gli stessi Editori di ciò

accorgendosi soggiungono: — Nè faccia difficoltà il leggersi nel *Memoriale* suddetto, che Filippino conducesse solamente le storie della crocifissione: perchè sebbene l'Albertini di quella della disputa taccia, pure non può mai supporsi ch'egli abbia inteso separare l'una storia dall'altra: per la ragione che il martirio di s. Pietro non solo si trova nella stessa parete, ma è unito in guisa alla storia della disputa, che ambedue formano una parete sola — *.

È d'uopo stimare che il fervor delle controversie faccia talor velo anche alla mente dei più dotti scrittori: perchè

* Riguardo a Filippino l'autorità dell'Albertini è irrefragabile, perchè dicendo nel *Memoriale* alla pag. 10, che egli udì *molti anni* il Poliziano, e questi essendo morto nel 1494 ne consegue, che aggiunta ai *molti anni* l'età che l'Albertini dovea avere per poter istruirsi e profittare dal conversare col grande letterato, ne consegue, dico, che egli fosse quasi coetaneo di Filippino. Se questo pittore avesse dipinto nella cappella de' Brancacci le più belle storie, poteva l'Albertini esserne testimonio oculare, e non gli avrebbe assegnato la sola crocifissione di s. Pietro, se pure col nome di *Filippo* avesse inteso parlare di lui.

Lo stesso Albertini nell'altro suo opuscolo *de mirabilibus novae et veteris urbis Romae*, stampato in Roma nello stesso anno del *Memoriale*, cioè nel 1510, ci reca non lieve dubbio per attribuire a Filippino le più stupende opere della cappella de' Brancacci. Nel ricordare le pitture di Filippino nella chiesa di s. Maria sopra Minerva in Roma, lo dice pittore eccellentissimo per le meravigliose pitture della cappella Strozzi in s. Maria Novella di Firenze. Avrebbe avuto ben migliore argomento per dimostrare l'eccellenza nell'arte di Filippino ricordando le stupende opere della cappella Brancacci, che furono scuola al Da Vinci, al Buonaroti, a Rafaello, se fossero state eseguite dal suo coetaneo che voleva pur lodare. Ecco le parole dell'Albertini: — In ecclesia s. Mariae super minervam est cappella in honorem Vir. Mariae et beati Thomae de Acquino constructa ac dotata a Reveren. Oliverio carapha Card. Neapo. epis. Hostien. quam Philippus alterius Philippi de Lippia pictor excellentiss. Flor. mira arte depinxit ut opera ejus Flore in templo divae Ma. Novellae demonstrant —.

mentre si asserisce non potersi separare la storia della crocifissione da quella della disputa, giacchè ambedue *formano una parete sola*; si vuole che nella parete opposta s. Pietro in cattedra sia opera del Masaccio, e gran parte della resurrezione del nipote dell' Imperatore sia di Filippino: eppure ambedue formano una parete sola.

Sedici sono le storie dipinte nella cappella, divise in due ordini: otto nel primo ed otto nel secondo. Ora gli Editori firentini assegnarono a Filippino quasi tutto l'ordine più basso, cioè sei storie, eccetto una piccola parte della storia del nipote risorto. Non so intendere come si possa interpretare il *sancto Pietro crucifixo*, nominato dall' Albertini, per quasi una metà dei dipinti di quella cappella; e la metà assegnata dall' Albertini a Masolino dov' è? Nè vale l'opporre il grado di merito di quelle opere, che le fa distinguere dalle altre: perchè non vi è grande opera d' insigne artista che in qualche parte non si mostri superiore, ed in alcun' altra a sè medesimo non appaja inferiore. Il Gaye ingannato dal Vasari, ed ignaro del *Memoriale* dell'Albertini e dell'anno certo della morte del Masaccio, fu il primo ad attribuire a Filippino le più belle storie di quella cappella. E pure, dopo i più diligenti studj fatti sopra quei dipinti, egli assegnò a Masaccio la storia di s. Pietro in carcere visitato da s. Paolo, mentre gli Editori firentini assegnarono pur questa a Filippino.

Fin qui abbiamo lasciato correre la supposizione che l'Albertini, nominando *Philippo*, intendesse parlare di Filippino. Questo quasi omonimo è l'argomento vitale

dei sostenitori di Filippino. Vediamo ora se può reggere al crojuolo di giusta critica.

Di dubitare, che l'Albertini col nome di *Philippo* intendesse parlare o dell'uno o dell'altro dei due Lippi, ci dà argomento il vedere ricordate nel *Memoriale* cinque opere certe del padre e da lui dette di *Fra Philippo*, ed un'opera certa del figlio da lui detta di *Philippino*. Questo dubbio acquista valore dal sapersi che in Firenze al tempo dei Lippi erano altri due pittori di nome Filippo dimenticati, per quanto io mi sappia, dalla storia dell'arte. L'uno è Filppo di Giuliano, cui ricorda un documento pubblicato dal Gaye nell'Appendice seconda dell'opera che ha per titolo *Carteggio inedito di artisti dei secoli XIV, XV, XVI*. Il documento sta alla pag. 580 del tomo I, ed è il seguente: — MCCCCLXXXIII. 25 Octobr. Filippo Juliani, pictori, lib. 96 pro parte picture duorum quadrorum, ut incipit pingere in palcho sale dominorum (dall'Archivio delle riformagioni di Firenze) —. Il secondo è Filippo Brandolino ricordato dallo stesso Albertini in un altro suo opuscolo impresso a Roma nello stesso anno *del Memoriale*, cioè nel 1510, col titolo: *Opusculum de mirabilibus novae et veteris urbis Romae*.

Ma il dubbio, che l'Albertini col nome di *Philippo* non intendesse parlare di *Philippino*, diviene certezza nel seguente passo del *Memoriale* alla pag. 19, dove accenna un dipinto *nella Nuntiata*: — La tavola insulata in cappella maiore è incominciata per Philippo, et finita per Pietro P. morendo Philippo —. Il Pietro P. in altri luoghi del *Memoriale* è accennato per Pietro Pul. e Pietro

Pullaro. Nessuno però dubiterà esser egli Pietro Pollajuolo, del quale il Vasari ha scritto pure la vita. Ora gli Editori fiorentini avendo dimostrato che Pietro Pollajuolo morì indubitabilmente prima del 1498 (Vol. v, p. 103): di conseguenza l'Albertini, col dirci che la tavola *nella Nuntiata è incominciata per Philippo et finita per Pietro P. morendo Philippo*, può aver inteso parlare di Fra Filippo, il quale morì nel 1467, e non mai di Filippino, che morì nel 1505. Il Vasari nella vita di Filippino riporta il fatto della tavola incominciata, ma non dice da chi fosse compiuta. E nella vita di Pietro Pollajuolo ricorda opere di lui nella chiesa della Nunziata, ma tace del compimento della tavola di *Philippo*. Chi non sospetta aver egli forse taciuto per non contraddire alle tante sue invenzioni intorno a Filippino?

Il Vasari, credendo che Masaccio fosse morto tre anni dopo di Masolino, interpretò male la testimonianza dell'Albertini, ed assegnò le prime pitture della cappella Brancacci a Masolino, e le posteriori a Masaccio. Ora che siamo certi esser morto Masaccio undici anni prima di Masolino, le parole dell'Albertini debbonsi intendere con l'ordine del suo dettato, che cioè la prima metà fu di mano del Masaccio, e l'altra metà di Masolino *excepto sancto Pietro crucifixo per mano di Philippo*. In conseguenza la critica deve assegnare a Masolino le storie più stupende di quella cappella.

Mancano in Firenze, e mancavano pure al tempo del Vasari, dipinture di Masolino per confrontarle con le due storie meravigliose della cappella Brancacci, cioè con la

disputa e con la resurrezione del nipote dell'Imperatore; ma credo che lo studio di qualche dotto intelligente ed imparziale sopra le opere certe di Masolino scoperte nel 1843 (per merito singolarissimo dell'Abate Luigi Malvezzi di Milano) nel coro e nel battistero della chiesa collegiata di Castiglion d'Olona, nella provincia di Como, fra Tradate e Varese, confermerà a Masolino la gloria di aver eseguito le più insigni storie della cappella de' Brancacci.

Frattanto, poichè le ragioni della critica e dell'arte, e la stessa testimonianza dell'Albertini rifiutano recisamente a Filippino il merito di aver eseguite quelle immortali opere, mi pare doversi restituire all'insigne cappella de'Brancacci il grande onore, d'esser considerata un miracolo dell'arte pel tempo, in cui le più belle storie furono dipinte; e ciò avvenne intorno il 1440. Il qual onore non le si potrebbe concedere, se que' suoi migliori dipinti fossero stati eseguiti nel 1485, come volevano i sostenitori di Filippino: perchè nel 1485 l'arte avea già fatto passi giganteschi in tutta Italia per opera di Leonardo da Vinci, di Pietro Perugino, di Giovanni Bellini e di Andrea Mantegna.

PROSPETTO GEOMETRICO

DELLA CAPPELLA BRANCACCI.



Dichiarazione

delle storie e della parte dipinta da ciascuno dei tre pittori Masaccio, Masolino e Philippo, *in accordo al detto nel* Memoriale *di Francesco Albertini.*

1. *Masaccio.* Adamo ed Eva cacciati dal Paradiso.
2. » S. Pietro trae, per comando di Gesù, dalla bocca del pesce il tributo.
3. » S. Pietro paga il tributo.
4. » S. Pietro che predica.
5. » S. Pietro che battezza.
6. » S. Pietro risana lo storpio dinanzi alla porta del tempio.

7. *Masaccio.* S. Pietro risuscita Tabita.
8. » Adamo ed Eva sotto l'albero del frutto lor vietato.
9. *Masolino.* S. Pietro in carcere visitato da s. Paolo.
10. » Resurrezione del nipote dell'Imperatore.
11. » S. Pietro in cattedra.
12. » S. Pietro e s. Giovanni coll'ombra loro risanano gl'infermi.
13. » S. Pietro distribuisce l'elemosina ai poveri.
14. *Philippo.* Crocifissione di s. Pietro.
15. *Masolino.* S. Pietro e s. Paolo dinanzi al Proconsole.
16. » S. Pietro liberato dal carcere.

Gli Editori firentini assegnarono

a Masaccio le storie stanti ai numeri 1, 2, 3, 5 e parte delle poste ai numeri 10, 11, 12, 13:
a Masolino le storie stanti ai nnmeri 4, 6, 7, 8:
a Filippino » » » 9, e parte delle allogate ai numeri 10, 14, 15, 16.

Abbiamo veduto che la scuola pittorica firentina, dopo la morte di Giotto e di Taddeo Gaddi, fu sostenuta da Giovanni da Milano, e da Antonio Veneziano (Cap. I e II). Abbiamo altresì veduto che, dopo la morte di Giotto, ebbero il primato della pittura italiana l'Altichieri, Gentile da Fabriano, Vittor Pisano, ciascuno a' lor dì (Cap. III, IV e V). E col presente capitolo abbiamo rivendicato l'onor del primato alla scuola firentina intorno al 1440, venutole

per opera di Masolino da Panicale. Quest'onore fu alla stessa scuola conservato dagli immortali pennelli di Leonardo da Vinci, e di Michelangelo Buonaroti per oltre il secolo XV, cioè sino a quel tempo che la corona passò sul capo al divino fra i pittori, all'insuperato Urbinate.

Tutto ciò, secondo che reputo, è pura storia; perchè ha l'appoggio delle memorie contemporanee, e della critica. Che se la scoperta di nuovi documenti emenderanno le deduzioni de' miei poveri studj, sarò ben contento di aver forse data altrui cagione di porsi in somiglievoli ricerche, alle quali mi dedicai per solo amore dell'arte e della verità.

APPENDICE PRIMA

Si dimostra doversi credere, che l'autore del manoscritto anonimo pubblicato nel MDCCC *ed illustrato con preziose note dall'Abate Jacopo Morelli, il quale fu bibliotecario della Marciana, sia Marcantonio Michiel, dotto ed illustre Patrizio veneziano.*

Anonimo Morelliano.

Or non v'ha scrittore od amatore delle belle arti, che non conosca il libro illustrato dall' Abate Jacopo Morelli, il quale fu benemerito bibliotecario della Marciana, e da lui medesimo pubblicato nel 1800 col titolo: — Notizia d' opere di disegno della prima metà del secolo XVI esistenti in Padova Cremona Milano Pavia Crema e Venezia scritta da un Anonimo di quel tempo —. Quelle memorie furono scritte in varj intervalli di tempo dal 1512 al 1543; e di conseguenza elle sono anteriori alla pubblicazione delle vite del Vasari. Per la qual cosa il libro dell' Anonimo dee aversi per non ultimo fra i preziosi monumenti della storia dell'arte, con che potrà essa venir arricchita di nuove e sicure notizie, e corretta da anacronismi e da altre non poche inesattezze.

Parmi adunque essere pregio dell'opera l'indagare chi fosse quest'Anonimo: poichè, se la critica ed i monumenti ci facesser conoscere in lui un personaggio distinto e dottissimo, fede di maggior autorità acquisterebbe lo scritto, il quale per certo non era destinato alla pubblicità; ma eran solo memorie, che sarebbero state utili agli studj dell'autore.

Nella prefazione all'opuscolo dell'Anonimo, il dotto bibliotecario ed editore, ci fa conoscere le ragioni, donde gli venne il sospetto che l'Anonimo fosse un artefice padovano; *ma però che di erudizione al gusto suo conveniente fosse adorno.*

Il chiarissimo Cavaliere Emmanuele Antonio Cicogna nella sua Memoria: — Intorno la vita e le opere di Marcantonio Michiel Patrizio veneto della prima metà del secolo XVI (Estratto del vol. IX delle Memorie dell'I. R. Istituto veneto di scienze, lettere ed arti) — scrive alla pag. 12: — L'illustre professore, che già fu in Padova, don Daniele Francesconi sosteneva, che l'Anonimo autore di questo prezioso libretto fosse il nostro *Marcantonio Michiel.* A convalidare tale sua opinione fece incidere in rame una lettera originale del Michiel datata da Venezia il dì 29 di settembre MDXLIIII e diretta a *Messer Francesco da Banda da Napoli in Padova a san Benedetto in chà Pasqualigo.* E fece eziandio incidere una pagina della suddetta *Notizia* traendola dal Codice originale, che era posseduto da Apostolo Zeno, ed ora stassi nella Marciana (Num. LXVII, Classe XI de' Latini), e ciò per far vedere la somiglianza del carattere

della *Notizia* con quello della *Lettera*. Ho esaminato anch'io tanto il Codice, quanto l'incisione, e trovo tale uniformità, che non ho difficoltà di concorrere nella opinione del Francesconi, cioè, che quegli, il quale scrisse la *Lettera*, scrisse anche la *Notizia*. Ma ciò non farebbe giustamente dedurre che il Michiel fosse l'autore dell'opera, anzichè il copiatore. E a dir vero, sendovi in quel Codice miscellaneo alcuni altri opuscoli, che sono dello stesso carattere, e della stessa epoca 1536, 1537, 1538, opuscoli che non sono certamente composti dal Michiel, sarebbe a dire che esso fu soltanto trascrittore e di quelli e della *Notizia*, la quale apparisce bensì non correntemente scritta, e con diverso inchiostro, e' con giunte interlineari, ma sempre però dello stesso carattere. Soltanto sono di pugno affatto diverso le due giunte stampate a p. 89 della *Notizia*, una delle quali reca l'anno 1575: nè potrebbe esser del Michiel, che era morto fin dal 1552. L'eruditissimo Morelli nella prefazione sospetta con buone argomentazioni che l'autore fosse Padovano, e non Veneziano, e anzi qualche artefice di disegno. Ed io, malgrado la uniformità del carattere fra la *Notizia* e la *Lettera* incisa, conchiudo non potersi senza dubbiare ascrivere al Michiel la compilazione di quell'aureo libretto; sebbene il Michiel versatissimo fosse anche nelle arti belle —.

Adunque per credere che l'autore anonimo sia il Patrizio veneto Marcantonio Michiel si oppone in primo luogo il sospetto del Morelli, appoggiato *a buone argomentazioni*, che l'Anonimo possa essere padovano; si

oppone in secondo luogo il dubbio che il manoscritto, anzichè essere autografo, sia soltanto una trascrizione.

Cominciamo dall' esaminare gli argomenti, che indussero il detto bibliotecario Morelli a sospettare che l'anonimo autore della *Notizia* fosse padovano.

Argomento 1.° — Le opere di Padova egli più diffusamente e con istudio maggiore riferisce, che quelle d'altrove (pag. XIX) —.

Per le cose padovane veggonsi adoperate venti nove pagine e mezza della stampa procurataci dal bibliotecario della Marciana; e per le cose, che risguardano Venezia, le pagine vanno fin al numero di trent' una e mezza. L' autore parla molto delle cose pubbliche di Padova, e quasi niente di quelle di Venezia. Tutto questo a me riesce di buon argomento per sospettarlo veneziano; perchè avendo egli tutto dì sott'occhio le cose pubbliche patrie, o non volle o si riservò descriverle in altro tempo, o forse l' avea già fatto *diffusamente* in altro scritto con carte numerate, da lui replicatamente allegato (pag. 76, 77 e 78) nella parte (notisi bene) risguardante le cose veneziane. Se l'Anonimo fosse stato padovano, o di qualsiasi altra città di terra ferma, è incredibile che, facendo memoria delle cose da lui vedute in Venezia, non ricordasse le meravigliose opere artistiche del palazzo ducale, della basilica di s. Marco, e di tante altre chiese ricchissime di stupendi capolavori di ogni arte.

Argomento 2.°: — per fissarne gli artefici prende autorità dalla Lettera del Campagnuola, e dalla voce del Riccio, ambedue padovani (pag. XIX) —.

Andrea Riccio, celebre scultore e architetto padovano, lavorò molto in Venezia; quindi egli era assai conosciuto nell'una e nell'altra città. Questo insigne artista, togliendosi dalle sue grandi occupazioni, accompagnò l'Anonimo in molti luoghi pubblici di Padova (notisi bene soltanto di Padova). Ciò deve persuadere ognuno essere più ragionevole il sospettare, che l'Anonimo fosse un distinto personaggio veneziano anzichè *un artefice padovano ;* il quale non avrebbe avuto bisogno d'incomodare il suo illustre concittadino per visitare le cose patrie padovane. Avvertasi che Marcantonio Michiel era molto conoscente del Riccio (p. 34 e 35 del libro del Cav. Cicogna). In quanto alla citazione della lettera del Campagnuola, allegata pure dal Vasari dove parla delle pitture in Padova, mi pare che altro non provi se non la distinta cultura dell'Anonimo.

Argomento 3.°: — nominando la Repubblica di Venezia dice *li Signori veneziani*, il qual modo di dire a' sudditi d'essa Repubblica s'adatta (pag. XIX) —.

In tutto il libro l'Anonimo non parla mai della Repubblica di Venezia, ed una sola volta nomina *li Signori veneziani.* Queste parole si leggono dove scrisse della *Cappella del Battesimo al Domo* (di Padova): — Fu dipinta, secondo el Campagnuola et el Rizzo, da Giusto, altri la attribuiscono ad Altichiero.... Però li signori veneziani fecero levar la memoria de quelli signori (da Carrara) quanto più poteno (pag. 29) —. Mi pare che un fatto, non troppo onorifico alla Repubblica di Venezia, dovesse esser riferito col linguaggio de' Padovani (forse del Riccio) piuttosto di usar quello che ad un Patrizio veneto s' addiceva.

Argomento 4°: — per orefice replicatamente dice *orevexe*, siccome anche oggidì dicono li Padovani (p. xx)—.

La parola orevese (e non orevexe) si legge nel libro della *Notizia* due volte, l'una a pag. 27 nella parte delle cose padovane, e l'altra a pag. 48 delle cose di Bergamo. Se questa parola fosse l'unica che distinguesse il dialetto veneziano dal padovano, l'argomento avrebbe qualche valore, specialmente se fosse stata usata dall'Anonimo dove parla di Venezia. Ma in un libro di 89 pagine in dialetto veneziano, e scritto in gran parte fuori di Venezia, mi pare che il trovarsi una sola parola non appartenente al dialetto veneziano, e usata pure in Verona, ed in altre città di terra ferma, sia tutt'altro che buon argomento per sospettare che l'Anonimo fosse padovano.

Argomento 5.°: — S'aggiunga ancora, che nel manoscritto stanno in primo luogo li fogli che le opere di Padova contengono, e che quella collocazione essi vi serbano da vecchio tempo (*notisi bene il non dirsi* sincrona al manoscritto), siccome la numerazione ne mostra (pag. xx) —.

Nella *Notizia* sono registrate molte date, e sono disposte col seguente ordine: 1537 (p. 25); 1532 (p. 59); 1525 (p. 64); 1530 (p. 67); 1512 (p. 70); 1528 (p. 72); 1529 (p. 74); 1521 (p. 75); 1531 (p. 78); 1530 (p. 80); 1543 (p. 83). Lo sconvolgimento della serie progressiva delle date dimostra spiccatamente, che la numerazione delle carte fu apposta di poi da chi riunì, senza farci attenzione, i fogli slegati del manoscritto. Nella parte delle cose padovane si ha la

sola data 1537 alla pag. 25; ma leggendosi alla pag. 8: Lo segondo quadro (*basso rilievo in marmo nella cappella del Santo*) fu de mano de Zuan Maria Padoano finito da Paulo Stella Milanese nel 1529 —; così siamo certi che il rimanente delle cose padovane fu scritto qualche anno dopo il 1529; quindi è a dirsi che una gran parte delle cose veneziane fu scritta dall'Anonimo prima delle padovane.

L'Anonimo scrisse a suo grand'agio le memorie intorno a Venezia in dodici diverse epoche cominciando dal 1512 [1], oltre diciassette anni prima che scrivesse di Padova. Alcuni oggetti da lui veduti nel 1512 in casa di M. Francesco Zio (Giglio) Patrizio veneto, morto intorno al 1523 [2], li ricorda nel 1530, e nel 1532 passati in altre case patrizie; in casa di M. Andrea di Odoni pag. 60, 61 e 64; in casa di M. Antonio Foscarini pag. 69. Ci fa sapere il cambio di un oggetto d'arte fatto da M. Antonio Pasqualino con M. Gabriele Vendramini (pag. 59). Alla pag. 74 ritorna a visitare la casa

1 L'abate Morelli nella prefazione non parla delle date del manoscritto. Soltanto alla data 1512 pone in nota (p. 208, n. 122): — nell'indicazione dell'anno 1512 sembra esservi errore —. Di questa sua opinione non dà alcuna ragione. Intanto l'aver taciuto sopra le altre date mi pare dimostri che egli non avesse un che da opporre, e quindi le accettasse. In quanto poi al supposto errore nella data 1512 veggasi quello che soggiunge il Cav. Emmanuele Antonio Cicogna nella lodatissima opera Delle Iscrizioni ven. vol. v, pag. 59: — Non veggo poi l'errore che sembra al Morelli di trovare nell'indicazione dell'anno 1512 posta dall'Anonimo; giacchè questo appunto era il tempo in cui Francesco Giglio viveva, e ciò sappiamo . . . . . —.

2 Francesco Zio (Giglio) fece il suo testamento il primo Marzo 1523 (Cicogna, Iscr. Ven. vol. v, p. 59).

del Pasqualino per ricordare un altro quadro, forse di nuovo acquisto. Questa diligenza dell'Anonimo di tener nota de' passaggj, della provenienza, e de' cambj, avvenuti fra gli amatori veneziani, di varj oggetti da lui con particolare esattezza descritti, mi pare argomento decisivo per credere che l'Anonimo fosse veneziano. Dove parla delle altre città, non v'ha ombra delle speciali quasi famigliari cognizioni, che si riscontrano nella parte risguardante le cose veneziane. Io non ho dato che un piccolo saggio di osservazioni; e non dubito che chiunque leggerà con attenzione la parte, che a Venezia si riferisce, riconoscerà con maggior evidenza, che è molto più ragionevole il sospettare che l'Anonimo fosse veneziano, di quello che dirlo padovano.

Passiamo ad esaminare il secondo dubbio del chiar. cav. Cicogna, se cioè il manoscritto possa essere una trascrizione anzichè un autografo.

Cominciamo dall'avvertire che lo stesso illustre Editore della *Notizia*, tanto nella prefazione, quanto nelle note illustrative, parla del manoscritto come se fosse indubitatamente autografo, e non mostra il più piccolo indizio di sospetto che possa essere una trascrizione. Abbiamo veduto che lo sconvolgimento delle date dimostra, la collocazione dei fogli del manoscritto essersi fatta posteriormente da chi pose poca attenzione nel riunirli. Che l'autore non li abbia così collocati, ce ne rafferma la stessa numerazione delle carte, dove le cifre non sono della stessa mano delle stanti per entro il manoscritto. Adunque ab origine esso componevasi di fogli

staccati. Sopra questi l'autore, di mano in mano che visitava le città, scriveva le sue memorie, e, secondo le materie, talor avea cagione di riempierli, talora no. Per la qual cosa incontransi quando mezze le facciate, e quando intere senza scritto: il che non può accadere se fosse trascrizione. E c'è anche più: per ogni città comincia un nuovo foglio, ed in tutti scorgesi la stessa mano, ma l'inchiostro e la penna cambiati, e scritti con più o meno diligenza, con minore o maggior fretta secondo le circostanze in cui l'autor si trovava. L'istessa diversità d'inchiostro e di penna appariscono al variare delle date. Io credo che indizj più chiari e patenti non possanvi essere per giudicar sicuramente l'autografia di qualsiasi manoscritto.

In quanto all'esservi nel *Codice miscellaneo alcuni altri opuscoli, che sono dello stesso carattere e della stessa epoca* 1536, 1537, 1538, *opuscoli che non sono certamente composti dal Michiel;* ciò mi pare offrirci indubitabile argomento per poter confermare, mediante il confronto, l'autografia del manoscritto. La scritturazione degli opuscoli copiati è corrente, senza grande diversità d'inchiostro e di penna, e senza cancellature, ed ha tutta l'apparenza di una trascrizione; mentre l'anonimo manoscritto per le sue cancellature, per le sue giunte interlineari, per i suoi fogli staccati ed in parte non iscritti, per la sua varietà d'inchiostro e di penne quasi ad ogni foglio, presenta tutti i segni per sentenziarne l'autenticità autografica.

Riassumendo l'esposto fin qua, mi pare che accettandosi l'imparziale ed autorevole giudizio del Cav. Cicogna,

che lo scrittore cioè della lettera (autografa del Michiel) sia pure il medesimo del manoscritto, non si debba esitare a tenerne autore il Patrizio veneto Marcantonio Michiel: perchè lo stile e il tenore del manoscritto dimostra esserne autore un Veneziano, piuttosto che altro di qualsiasi città: e perchè non può esservi dubbio sopra l'autografia dello stesso manoscritto.

Molte notizie del Michiel ci fornisce la preziosa Memoria del Cav. Cicogna. Nacque nel 1486 (pag. 4) e morì nel 1552 (pag. 7). — Tutti gli scrittori attestano, che la principale sua occupazione fu quella degli studj storici, delle belle lettere, e massimamente delle arti belle, pittura, scultura, architettura. Di ciò faceva ampla testimonianza specialmente *Sebastiano Serlio* (pag. 6) —. Adunque il Michiel senza essere *artefice* poteva benissimo scrivere le notizie artistiche che si leggono nel manoscritto anonimo. Da una postilla, di carattere del secolo XVI, alla lettera di Pietro Summonte al Michiel con la data 20 Marzo 1524 sappiamo, *che il Michiel scrisse le Vite de' pittori e scultori antichi e moderni, le quali non si stamparono per essersi pubblicate in Firenze quelle di un altro* (intendesi di Giorgio Vasari pubblicate la prima volta nel 1550) (pag. 18 della Memoria del Cav. Cicogna). Questo potrebbe essere lo scritto con carte numerate dall'Anonimo replicatamente allegato (An. Morel. pag. 76, 77 e 78).

La lettera latina del Michiel a Guido Celere, pubblicata dal Cav. Cicogna alla pag. 33, c'istruisce delle amichevoli relazioni di lui con Andrea Riccio, dal quale

fu assistito nella visita delle pitture e dei monumenti di Padova, e ricordato più volte nel libro dell'Anonimo Morelliano. In un'altra lettera del Michiel scritta da Roma in data dei 4 Maggio 1519 ad Antonio di Marsilio di Venezia si legge: — Io vi sono debitore per mia promessa di scrivervi di le picture et pitori di roma (pagina 45) —. Ciò spiega nel libro dell'Anonimo la *sì dettagliata descrizione* di un quadro di Rafaello (pag. 72 e 209), le opere del quale, suo coetaneo, avea ben conosciuto e studiato in Roma. L'autorità dell'Anonimo (Marcantonio Michiel) dimostra l'imperfezione del tanto, che fu scritto dal Vasari e da' posteriori, delle opere di Rafaello: perchè nessun ricorda le opere del gran pittore descritte in quel libro alle pag. 18, 24, 72, 77 e 82.

Pietro Summonte scrisse da Napoli a Marcantonio Michiel una lettera colla data dei 20 Marzo 1524, nella quale descrive le pitture e sculture e i monumenti di quella città, e ciò a richiesta del Michiel: — Vengo ultimamente alla vostra requesta delle cose spettanti alla Pittura, Scultura, Architettura et Monumenti dell' honorata vetustà (Cicogna pag. 55) —. Il Michiel faceva memorie delle opere d'arte delle città da lui visitate, e ricorreva agli amici per avere somiglievoli notizie delle città lontane. E noi dobbiamo lamentare la perdita di tante memorie, che doveano essere unite al detto manoscritto dell' Anonimo, di altre città dal Michiel visitate, e specialmente di Roma.

APPENDICE SECONDA

Estratti dai tomi VI, VIII *e* X *(Serie prima) degli Opuscoli religiosi, letterarj e morali, che si stampano in Modena dagli Eredi Soliani.*

Estratto dal tomo VI, **pag. 446-455.**

STUDJ

del chiarissimo sig. D.r Cesare Bernasconi *sopra alcuni punti storici della pittura italiana raccolti e pubblicati da* Carlo Ferrari *pittor Veronese* - Verona 18 Aprile 1859 - *Stamperia Vicentini e Franchini.*

È questo opuscolo di grande interesse a poter emendare non pochi madornali svarioni nelle più magistrali opere della storia pittorica. Volontieri mi occupo ad annunciarne almeno il merito insigne, volendo con ciò far vedere la suprema importanza di questi opuscoli. Gli opuscoli veramente di merito hanno il loro principio dove le più dotte scritture hanno fine, e soggiungono ad illustrare, emendare, ed aggiungere le notizie nelle opere voluminose che già sono per le biblioteche; di che questi opuscoli sono il corredo più necessario delle biblioteche medesime, e tanto più necessario ad acquistarsi nella sua

novella pubblicazione quanto riesce poi più difficile ad acquistarsi nel commercio librario. Così la pensano i bibliotecarii più insigni.

In questo opuscolo il Bernasconi ben dice che dove non ci abbia cronologia non ci è storia. Colla cronologia si smentiscono i più madornali errori di storia, ad evidenza matematica. Un cenno sia questo del nostro opuscolo. Il Vasari, il Baldinucci ed il Rosini, per tacere di parecchi altri, hanno scritto che Gentile da Fabriano fu discepolo del B. Angelico, e Vittore Pisano fu discepolo di Andrea del Castagno. Quanti spropositi in una sola riga! Prova il nostro Bernasconi con Bartolomeo Facio che scrisse nel 1455 *de viris illustribus*, e col Biondo che nel 1450 scriveva la sua *Italia illustrata*, e con altri documenti storici,

Gentile da Fabriano nato avanti l'anno 1360, morto nel 1440,

Vittore Pisano nato l'anno 1380, morto nel 1455,

Andrea del Castagno nato non prima del 1406,

Il B. Angelico nacque nel 1387.

Non è dunque possibile che Vittore Pisano fosse scolaro di Andrea del Castagno, che nacque allor quando Vittore Pisano avea già 26 anni, e ne' suoi 26 anni, cioè nel 1406, avea già dipinto un quadro colla sua data certa, che il Marchese Scipione Maffei confessò *che ben mostra non essere di un principiante.*

Anche non è probabile che Gentile da Fabriano fosse discepolo del B. Angelico, il quale è nato quando il suo preteso discepolo aveva già i suoi 27 anni, ed allora

avrebbe dovuto aspettare che il suo preteso maestro venisse innanzi cogli anni, così bambino, e Gentile da 27 anni con altri 20 almeno (57) avrebbe incominciato imparare pittura dal giovanetto Angelico.

E conciossiachè vuolsi dagli scrittori medesimi che il B. Angelico e Andrea del Castagno fossero scolari del Masaccio, che è nato nel 1402, ne viene la conseguenza che quando Vittore Pisano aveva già 22 anni, il Masaccio era bambolo, e doveva il Pisano aspettare che il neonato Masaccio diventasse maestro del suo preteso maestro Andrea del Castagno; e a tal punto aspettar tuttavia che questo preteso scolaro del Masaccio riuscisse poi maestro egli stesso, ed allora, e non prima, il nostro Vittore Pisano (già d'anni 22 quando nacque il maestro del suo maestro) andasse a scuola presso Andrea del Castagno, preteso scolaro del B. Angelico.

E conciossiachè dai suddetti scrittori medesimi vuolsi che il B. Angelico fosse scolaro del Masaccio, e maestro di Gentile da Fabriano, veggiamone le conseguenti stranezze.

Il B. Angelico nacque nel 1387 e Gentile da Fabriano nel 1360. Aveva dunque anni 15 il B. Angelico nel 1402 quando nacque il suo preteso maestro il Masaccio, nato appunto nel 1402 anche secondo gli scrittori suddetti; e dovette almeno essere d'anni 20 per far da maestro al B. Angelico, cioè nel 1422, quando il B. Angelico fino dal 1418, prima cioè che il maestro Masaccio potesse fargli da maestro, datosi cominciamento alla fabbrica del suo convento in Fiesole, *tornò* all' *usato* suo officio del

dipingere, come dice il P. Marchese. *Memorie dei più insigni pittori ecc.* Lib. 2, cap. 5.

Si fa poi dai medesimi scrittori il B. Angelico maestro di Gentile da Fabriano, il quale già nato fino dal 1360, nel 1402 quando nacque il Masaccio aveva 42 anni, e nascendo il Masaccio secondo questi storici nacque il maestro del B. Angelico, che si vuol fare maestro di questo Gentile da Fabriano; e perciò d'anni 42 doveva aspettare che divenisse adulto il Masaccio futuro maestro del B. Angelico, il quale doveva poi essere il preteso maestro suo, dal quale sarebbe andato a scuola circa il 1440 quando egli ottuagenario morì.

Ecco quanto era necessario fissare cronologicamente la vera età degli antichi pittori italiani, e non lasciar passare le inesattezze goffissime, e le bestiali incoerenze storiche, già notate nei nostri più magistrali scrittori, che poi passarono nei susseguenti. Nel risorgimento delle arti, non pure un secolo, ma anche un'età riconosciuta più antica di qualche maestro, gli dà tutto il merito insigne, che nella età antecedente ha il primato, nella seguente lo perde. Ne' successivi capitoli il bravo Bernasconi, colla scorta delle memorie più antiche, e colla sua perspicace accuratezza di confrontarle insieme, restituisce a Gentile da Fabriano ed a Vittore Pisano l'onore del primato ad essi dovuto nella loro età, e gli rimette al posto che dal proprio ingegno e dalle loro opere hanno ottenuto appresso i contemporanei, ma l'ignoranza e l'ignavia dei posteri hanno fatto dimenticarli e cacciarli nel bujo.

Gli a freschi della cappella Brancacci in Firenze sono

del Masolino e del Masaccio, ma i più celebri (la crocifissione di s. Pietro e la disputa) sono dimostrati dal nostro A. di Filippo Lippi (il padre) e non di Filippino (il figlio). L'epoca è dunque non 1485, ma prima del 1468 e in buon dato, perchè nel 1468 morì Filippo Lippi il padre di Filippino. È provata questa verità storica colla più severa critica, e cogli argomenti i più ineluttabili *, contro la falsa asserzione del Vasari e di parecchi altri storici pur autorevoli e celebrati, i quali di Filippo il padre e di Filippino il figlio fanno una persona medesima.

ALTICHIERI.

Il Biondo, la cui testimonianza si dimostra molto autorevole, così dice nel suo viaggio d'Italia: « Florentia « Jotum habuit, pictorem celeberrimum, Apelli aequipa« randum. Fabrianum (urbs) per aetatem nostram Gen« tilem habuit, pictorem sui saeculi celeberrimum. Picto« riae artis peritum Verona superiori saeculo habuit « Altichierium. Sed unus superest qui fama caeteros « nostri saeculi faciliter antecessit, Pisanus nomine. »

Altra autorità storica contemporanea di gran valore, Marin Sanuto, che viaggiò le città venete di terra ferma nel 1483, dice *Do in arte pyctoria excellenti: Alticherio et Pisano.*

Ed in tutto l'itinerario non si fa menzione di altri

* Veggasi nel capitolo VI il perchè l'autore del presente libro abbia dovuto mutare opinione riguardo a Filippo il padre, mantenendo però la credenza che Filippino non v'abbia posto opera.

pittori, tanta era per tutto il Veneto la rara eccellenza di que' due pennelli.

Ma il Biondo non le sole pitture delle provincie Venete (come il Sanuto), sì di tutta Italia visitò, e giudica nel suo viaggio; e nomina, come i migliori, i soli quattro: il primo del suo secolo il Giotto; che si fa nato nel 1276; ma forse è uno sbaglio di cifra e vuol essere 1266. *Coetaneo* lo chiama Dante, *ed amico suo grandissimo*. L'Altichieri veronese succedette a Giotto nel primato della pittura, essendo lui vissuto dal 1330 al 1382. Della seguente età furono i primi pittori in Italia Gentile da Fabriano, nato nel 1360, morto nel 1440; e Vittore Pisano veronese, nato nel 1380, morto nel 1455. Di questi quattro, due veronesi Altichieri ed il Pisanello.

Opere dagli scrittori attribuite all'Altichieri. Descrizione delle opere che tuttavia rimangono da confermargli la sua fama insigne. Esame critico dei documenti a quest' uopo, accurato, perspicace, ed incontrovertibile contro le false asserzioni in contrario. E questo si dovea fare dal Bernasconi, perchè l'Altichieri quanto provò giusto e favorevole il tempo suo, altrettanto le età susseguenti gli furono ingiuste, e lo hanno cacciato nel dimenticatoio. Le età susseguenti il dimenticarono (dice il Selvatico) perchè aveano ben altro pel capo che lodare un povero trecentista, innamorato solo della semplicità, dell'affetto, e dei veri sublimi del Cristianesimo. Eppure l'Altichieri preconizzava l'Angelico, il Francia, e Rafaello nella sua prima maniera.

Asserita superiorità dell'Avanzi sopra l'Altichieri.

Nelle opere che tuttavia si conservano, dallo stesso Vasari attribuite all'Altichieri, non che dimostrate dal Bernasconi autentiche, confrontate colle opere dell'Avanzi, la superiorità dell'Altichieri è tale che esclude onninamente le gratuite asserzioni di competenza e di superiorità dell'Avanzi sopra l'Altichieri in altre opere eseguite da questi due artisti in qualsiasi tempo e luogo. Il Vasari è smentito da sè medesimo, ed il confronto delle sue scritture medesime in un medesimo punto di storia, persuade ognuno che le contraddizioni e le esorbitanti stranezze di così celebre autore fan vero ciò che ne riferiva il P. Miniato, che sono infinite le bugie sparse nell'opera del Vasari, ed il P. Miniato ne era veridico testimonio come suo aiutatore in questa opera.

Il Vasari di due pittori Jacopo Avanzi, e Jacopo Davanzo, ne impastò solo uno, al quale attribuì l'opere di ambedue, cioè quelle di Mezzaratta in Bologna, eseguite da Jacopo Avanzi nel 1404, e quelle della chiesetta di s. Giorgio in Padova, eseguite circa l'anno 1377 da Jacopo Davanzo veronese, discepolo dell'Altichieri.

STEFANO DA ZEVIO E VINCENZO DI STEFANO *.

Il Vasari nella prima edizione 1550 delle Vite ecc. si mostrò poco istrutto degli artisti veronesi; nella seconda edizione 1568 confessa di dovere a Francesco Marco dei Medici veronese, ed al Danese Cattaneo di Carrara le giunte da fare all'opera sua, ma non ebbe l'accorgimento

* Nella seconda parte del presente libro si parla di questi due pittori.

di levare dall'opera quei madornali spropositi che nella prima edizione eran corsi, massimamente intorno a Stefano da Zevio, da lui nominato Stefano veronese; e l'altro pittore da lui nominato *Sebeto* non è altri che il nostro *Stephanus de Zebeto* cioè Stefano da Zevio; di che il Vasari nella sua seconda edizione si trova parecchie volte in contraddizione con se medesimo nelle giunte.

Egli fa Liberale morto nel 1536 d'anni 85, cioè nato nel 1451; e fa egli stesso Angelo Gaddi morto nel 1387; e tuttavia fa Stefano Veronese scolare di Angelo Gaddi e del Liberale, che sono fra loro distanti un secolo l'uno dall'altro; e poi fa Stefano maestro del Falconetto suo pronipote nato, anche secondo il Vasari, nel 1458, quando già Stefano da Zevio era morto, che fu famigliare degli Scaligeri, e dipinse nella sala del loro palazzo la guerra di Gerusalemme.

Si fa dal nostro A. ragionevolmente credere che Stefano da Zevio, non già scolare nè del Liberale, nè del Gaddi, ma che nato circa l'anno 1360 possa essere stato scolare dell'Altichieri che è morto nel 1382, ovvero del pittore Turroni veronese, del quale esiste una bella tavola col suo nome dell'anno 1360; o di Jacopo da Verona che lavorava nel 1397; o dell'altro pittor veronese Martino, che lavorava nel 1396. Vedine i documenti storici del nostro Autore.

Può dunque Stefano da Zevio essere stato maestro del Pisanello nato nel 1380, ma non può essere stato maestro del Falconetto, alla cui nascita avrebbe avuto poco meno che un secolo.

Del nostro pittore Vincenzo di Stefano, nella vita del Liberale, il Vasari fa quasi credere che Stefano e Vincenzo non fossero che un solo pittore, perchè vi fa che il Donatello nel 1450 visiti lo studio pittorico del veronese Stefano, che volle certo essere il figlio Vincenzo di Stefano, essendo già Stefano morto.

Si mostra evidentemente non essere vero che fosse il pavone *la impresa di Stefano*, e quasi il contrassegno delle pitture fatte da lui.

A Stefano da Zevio il Panvinio attribuisce moltissimi a freschi della basilica Veronese di s. Zenone; uno ne fu scoperto a' dì nostri.

Un quadretto prezioso, che esiste a Milano, attribuito a Stefano Fiorentino, si vuole attribuire al nostro Vincenzo di Stefano.

L'a fresco del monumento di Cortesia Serego in s. Anastasia di Verona, *anno* 1432, non può essere, come si tiene comunemente, del Bonsignori Francesco, il quale allora non era ancor nato; ma si dimostra essere di Vincenzo di Stefano. Maravigliosa pittura è questa.

BONIFACIO *.

Ci ebbe, e ci ha tuttavia chi crede non esservi stato che solo un Bonifacio pittore, e questi Veneziano. Il nostro A. dimostra evidentemente che tre almeno essi furono, e tutti e tre veronesi, e che continuò in loro una delle parecchie scuole veronesi, che fu chiamata la Bonifacio.

* Vedi l'Appendice prima della seconda parte di questo libro.

L'un Bonifacio è morto nel 1553 a' 19 di Ottobre.

Un altro dipingeva nel 1555-1558 e nel 1579.

Uno più vecchio dei due era morto fino dal 1540, come abbiam dal registro pubblico dell'Oratorio che tuttavia vige nella chiesa di Verona dei ss. Siro e Libera, il qual Bonifacio *pittore* non può essere quello che sopravvisse fino al 1558, nè l'altro che sopravvisse ad ambedue fino al 1579. Non dunque solo un Bonifacio pittore, ma sono tre almeno.

Erano poi veronesi e non veneziani.

Un anonimo contemporaneo scrive nel 1532 che nella casa di M. Andrea di Odoni vide egli la seguente pittura, e la registra così: *la trasfigurazione de s. Paolo fu de mani de Bonifacio veronese.* Ciò riferisce il bibliotecario Ab. Jacopo Morelli, ed il Lanzi. Francesco Zanotto poi riferisce così: *Noi abbiamo veduto in un vecchio registro de' pittori in Venezia coll' anno* 1530 *un Bonifacio da Verona.* Anche le descrizioni delle pitture in Venezia stampate prima del 1568 dicevano e dicono che il Bonifacio pittore è veronese. Vedine nel nostro A. la serie.

Il Vasari fu il primo, e gli altri lo seguitarono, nel far veneziano il Bonifacio pittore, ma contro la verità manifesta. Ed il peggio si è che il Vasari fa di Bonifacio *veneziano* quella pittura medesima in s. Spirito di Venezia, che il Sansovino avea pubblicato colle stampe fino dal 1556 essere di Bonifacio *veronese*, e così seguitò a ristampare nelle seguenti edizioni 1560-1562. Il Vasari nella seconda edizione 1568, da lui ricorretta, dovea sulla stampa del Sansovino 1556 pur ricredersi e ritrattarsi,

come ha dovuto fare di parecchi altri veronesi pittori, ma che fece egli? come Pilato, *quod scripsi scripsi*. E riman da sapere donde egli abbia tratto che il Bonifacio pittore osse *veneziano* e non veronese.

Merita di essere letta questa non breve descrizione che l'Autore fa della scuola pittorica Bonifacio, la quale nella *Verona Illustrata* del Maffei si desidera, come eziandio parecchie altre notizie del nostro Autore sono da aggiungere alla *Verona Illustrata*; onde è vero ciò ch'io diceva dei buoni opuscoli, che dove le più magistrali scritture hanno fine, essi hanno il loro principio, e che sono perciò il necessario corredo delle biblioteche, e sono accuratamente da doversi raccogliere prima che così fuor di commercio, o stampati in pochi esemplari, vadano dimenticati e smarriti.

B. Sorio P. D. O.

Estratto dal tomo VIII pag. 22-41 e pag. 259-280.

Sopra alcuni punti storici della pittura italiana.

Osservazioni in occasione d'alcune operette

DEL DOTT. CESARE BERNASCONI DI VERONA.

I.

Proemio.

L' estratto, che nel fascicolo di Novembre e Dicembre di questi opuscoli, p. 446, si dà dell'operetta del chiarissimo sig. Dott. Cesare Bernasconi di Verona, sopra alcuni punti storici della pittura italiana, m' invogliò di conoscerla: perchè vidi in essa trattati argomenti, de' quali io m' era già prima d'ora occupato. Era una compiacenza il vedere, che c' incontravamo in alcuni punti sostanziali, sebbene ciascuno lavorasse all' insaputa dell'altro. Quando la cortesia dell'illustre autore ebbe soddisfatta la mia curiosità, mi parve dovere il tributargli pubblicamente quella lode, che per l'accuratezza, la dottrina, e l'acume delle ricerche gli è largamente dovuta. E mi parve ancora, che la lode potessi darla, non solo di sterili encomii, ma facendo di pubblica ragione ciò che altra volta io scrissi sopra gli stessi argomenti, e che vale oggi a confermare alcune sue conclusioni, con la giunta di qualche notizia, che parmi possa maggiormente illustrarle.

M' affretto a dire che questo proemio non s' adatta, se non ai primi quattro capitoli, ove si parla di Gentile da Fabriano, e di Vittor Pisanello. In quanto al primo io compilai fino dall' Ottobre 1857 una breve notizia, che allora non era destinata se non a persona, da cui m'era venuta la spinta a bene studiarlo; in una di quelle discussioni, che, nell' intimità dell'amicizia, aprono la via a manifestare il sentimento e l'intelligenza profonda dell' arte, anche a chi, per naturale modestia, suol essere più ritenuto dal pronunciare un' opinione. La pubblico ora, facendovi qualche giunterella destinata a schiarire i punti (ben secondari) sui quali m'occorre dissentire dall'eruditissimo Dott. Bernasconi. — Intorno al secondo dei suddetti pittori (il Pisanello) stampai qualche notizia, a lui forse sconosciuta, e brevi osservazioni, incidentalmente, nelle mie *Memorie sulla pittura ferrarese*, pubblicate lo stesso anno 1857, ad occasione di dover parlare d' un *Bono*, pittor ferrarese, scolare appunto del Pisanello: descrivendo due preziose tavolette della Galleria Costabili, opere, l' una del maestro, l'altra del discepolo: ambedue portanti il nome dell' artista —. E anche quel brano del mio lavoro trascriverò qui con giunte simili alle anzidette. — Dopo di che dirò qualche ulteriore parola intorno agli altri capitoli di quella prima operetta dell'egregio Bernasconi; e ad una seconda ancora recentemente pubblicata, intorno ad Antonio Rizzo architetto e scultore veronese del secolo XV.

II.

Gentile da Fabriano.

Gentile da Fabriano è uno de' pittori italiani, di cui restano più oscure le memorie, e più incerti i giudizii. I suoi contemporanei l'ebbero in grande stima, e lo celebrarono come uno di coloro, che più contribuirono al perfezionamento dell'arte pittorica, ed ebbero maggior seguito di scolari, ed imitatori. Ma essendo perite le più famose tra le opere sue, le scarse notizie, che di esse e della sua vita giunsero fino a noi, diedero luogo alle più disparate opinioni sul merito suo. Ci furono molti, i quali, osservando quelle poche reliquie, che s' hanno de' suoi lavori, non vi seppero ravvisare le tracce di quella potenza artistica, che pur conviene attribuirgli, se non si vogliono chiamar menzognere le lodi e i fatti raccontati da chi visse a' suoi tempi, o poco dopo. — Nella storia della pittura rimangono a suo favore le testimonianze dei due più grandi nomi dell'arte. Secondo una tradizione conservata in antiche cronache manoscritte, esistenti presso i canonici della collegiata di s. Nicolò di Fabriano, Rafaello si sarebbe recato colà all'unico oggetto d'ammirare il quadro da Gentile dipinto per gli Osservanti di valle Romita, ora esistente nella pinacoteca di Milano —. Michelangelo poi, per testimonianza del Vasari, teneva in gran pregio una Madonna dal medesimo dipinta in Santa Maria nuova a Roma, sopra la sepoltura del Cardinal

Adimari, fiorentino, Arcivescovo di Pisa, ora perita; e, « parlando di Gentile, usava dire, che nel dipingere aveva « avuto la mano simile al nome. »

Forse, presso qualche moderno osservatore, potè nuocergli l'avere seguito, in molte parti dell'arte, le vie tenute da artisti suoi coetanei, dotati più di capacità tecniche, che di sentimenti elevati; sicchè fu posto a mazzo con quelli, senza tener calcolo de' pregi, che ne lo separavano. E confesserò dover collocare in tal numero anche lo scrittore di questi fogli.— Dirò francamente di non avere grande simpatia per que' pittori del secolo XV, che tutto, o il principale loro studio ponevano in una faticosa imitazione di tutte le minuzie accidentali, che la natura umana presenta, riprodotte seccamente; e nell'arricchire i loro quadri di ornamenti dorati e vesti sfarzose; qual fu, a cagion d'esempio, Carlo Crivelli, e molti altri usciti dalla scuola de' Vivarini, dello Squarcione e del Mantegna. I più di loro son privi d'espressioni nobili nelle fisonomie; i loro tipi son grossolani; le carnagioni livide; i muscoli rilevati; le pieghe stranamente accartocciate; e il tutto accompagnato da una finitezza soverchiamente minuziosa negli accessori. Traevano tutto ciò, s'io non erro, da un'influenza di pittori tedeschi, che si vede trasparire in quasi tutte le parti d'Italia. Ebbene; io tornerò a confessare sinceramente, per quanto senta di dovermene vergognare e ritrattare, che, non avendo veduto di Gentile altri dipinti, fuor delle due tavole, che sono a Firenze, non vi ebbi posto quella fina attenzione che meritano, e lo confusi con la schiera

de' pittori di quel fare. Devo all' insistente ma benevola contraddizione della persona, cui è diretto questo scritto, l' aver cambiato idea. Fu lei, che conducendomi seco a visitare la galleria dell'Accademia di belle arti, e la chiesa di san Nicolò a Firenze, mi aperse gli occhi ad intendere, quanta soavità ponesse quell' insigne artista nell' espressione delle fisonomie; quanto nella scelta de' tipi predilegesse la dolcezza e l'affetto; quanta eleganza imprimesse nei contorni; quanta delicatezza, e fina accuratezza in tutte le parti dell' esecuzione artistica. Dovetti convincermi, che un dipintore di così nobili concetti, e delicato sentire, non poteva non esercitare un' azione potente sul suo secolo; e non attirare facilmente a sè lunga schiera di segnaci; siccome accade sempre di chi si solleva al di sopra de' suoi contemporanei. Dovetti intendere perchè tanto era stato lodato, studiato, imitato; perchè da alcuni supposto allievo di quel frate Angelico, che vinse tutti in santità, e dolcezza di espressione religiosa; a cui in ciò s' avvicina, sebbene ne' modi differisca d' assai; sebbene sia impossibile che il Beato da Fiesole fosse maestro al fabrianese, di cui era molto più giovane.

A scemare in parte la colpa, ora da me confessata, mi giova avvertire, come altri assai più acuti osservatori delle finezze dell' arte caddero in errore non molto dissimile. Il celebre Rumohr, le cui acute ricerche sulla pittura italiana valsero a schiarire tante dubbiezze istoriche, e a rettificare tanti storti giudizi, lo paragona a Taddeo Bartoli, ritenendolo però inferiore: — e, parlando di quella medesima Adorazione de' Magi, ch' è

nelle sale dell'Accademia di belle arti a Firenze, la giudica, *non delle migliori sue cose*: e ne conclude, che Gentile fu « un ingegno amabile sì, ma ristretto, e che « pochissimo abbia giovato al progredimento dell'arte nel « sapere e nel fare, sebbene per tutta l'Italia destasse « una certa predilezione colla soave e placida sua ma- « niera. » Questa contraddizione ne' giudizii fu forse la precipua ragione, per cui mi risolsi di riunire in brevi parole tutte le notizie, che ancora si conservano, intorno a un tant'uomo.

E cominciando dalle origini, dirò che non c'è cosa, che lo riguardi, intorno a cui non si disputi: perfino la patria, il nome suo, e quello del padre. Monsignor Bottari volle che fosse, non di Fabriano nella Marca, ma d'un castello dello stesso nome in Mugello; senza però fondamento alcuno. — Il Marchese Amico Ricci, a cui si debbono le più accurate notizie, lo chiama, Francesco di Gentile, confondendolo probabilmente con un suo figliuolo. Il padre, alcuni dissero avesse nome Orazio; altri, e più veramente, Nicolò. La matricola de' pittori ascritti all'arte degli Speziali in Firenze, lo registra, all'anno 1421, con queste parole, che troncano ogni dubbio: *Gentile di Nicolò da Fabriano, pittore, popolo di Santa Trinita.*

L'epoca della nascita è anch'essa incerta. La si deduce da quella della morte; su cui però non c'è neppure perfetta concordia. Alcuni lo fanno morire in patria, altri a Venezia; ma i più seguiti, in Roma, sull'autorità del Facio scrittore contemporaneo. Ciò dovette avvenire sul finire dell'anno del giubileo, 1450; poichè Ruggero

Gallico, ossia Ruggero da Bruggia (che fu a Ferrara nel 1499, in corte di Leonello Estense, dove fu ammirato un suo Cristo deposto dalla croce), andato a Roma in tale occasione, vide rimaste imperfette le pitture eseguite da Gentile in San Giovanni Laterano, ma che non potè compiere, per essere stato sorpreso dalla morte. E poichè il Vasari dice, che morì in età ottuagenaria, se ne deduce, che nascesse circa il 1370.

Questo è l'argomento del Cav. Ricci, seguito dagli annotatori del Vasari di Le Monnier. Il Dott. Bernasconi, invece, lo direbbe morto intorno al 1440, e nato dopo il 1360.

Egli si fonda sopra alcune frasi del Biondo da Forlì (Italia illustrata) che scrisse appunto nel 1450, e che parlando del nostro artista, dice: « per aetatem nostram « Gentilem habuit pictorem sui saeculi celeberrimum. » Quel *per aetatem nostram* (a' miei dì), e *sui saeculi* (non *nostri*) dimostra, secondo lui, ch'era morto da varii anni; e soggiunge, almeno dieci. Ora, ognun vede, essere la fissazione di questo lasso di tempo interamente arbitraria: sicchè potrebbe supporsi benissimo, assai più breve. Del resto è giustissima l'osservazione ch'egli fa sul brano del Facio, dove parlando della venuta a Roma del pittore Ruggero Gallico nell'anno del giubileo (1450), dice che ammirò le dipinture di Gentile al Laterano, e l'antepose ad ogni altro pittore d'Italia, dopo avere *auctore requisito*, che il Ricci interpreta per *aver voluto conoscere l'autore*, ed il Bernasconi, per *averne domandato il nome*. E io aggiungerò, che a congetturare la

morte di Gentile, seguita alquanto prima del 1450, può confermare il sapere che quelle pitture da lui lasciate imperfette, furono cominciate al tempo di Martino V (morto nel 1431) come dice il Platina; e ultimate dal Pisanello, per testimonianza dello stesso Facio: il Pisanello morì nel 1451, come vedremo altrove.

Parimenti è incerto chi ne fosse il maestro. Ho già detto, non potersi stare col Vasari, che dà questo vanto all'Angelico, forse per quella somiglianza di soavità ed affetto divoto, di cui feci cenno più sopra. Uno storico di Fabriano lo fa scolare d'Allegretto Nuzi, che alcuni dicono di Gubbio; ma che in una tavola, veduta da me pure, nel Duomo di Maccrata, portante la data del 1368, e in un'altra del Museo di Berlino, vien detto Allegretto da Fabriano. Acquista fede a quest'asserzione il sapere anche l'Allegretto ascritto all'arte de' pittori in Firenze, come Gentile. È certo però che dall'Allegretto il nostro fabrianese non potè prendere, se non al più, i primi rudimenti dell'arte, se è vero che quegli morì nel 1485, cioè quando Gentile compiva i quindici anni, e potrebbero essere anche di più, secondo testè dicevamo; se non 25, come porterebbe la cronologia del Dott. Bernasconi.

È naturale il credere, che le prime opere sue siano state eseguite in patria, o ne' paesi circonvicini. E tanto più dobbiamo persuadercene, quando pensiamo, che all'arte de' pittori in Firenze fu ascritto nel 1421, cioè oltre il quarantesimo anno, e prima del cinquantesimo; e quivi lo vediamo lavorare; nel 1423 la tavola dell'Adorazione de' re Magi in Santa Trinita, ora all'Accademia;

nel 1425 quella di san Nicolò. Certo è, che fino a quest' epoca della sua vita, accrescendosi di giorno in giorno la sua fama, fece lavori per molte città e luoghi, prossimi dall' un canto alla patria, dall'altro a Firenze. Sono però assai più i luoghi indicati dagli storici come sede de'suoi dipinti, che non quelli, ove si trovino tracce o notizie sicure de' medesimi. Si nominano Orvieto, Siena, Perugia, Città di Castello, Gubbio, Urbino, San Severino. — A Orvieto esiste tuttavia nel Duomo una Madonna, o per meglio dire le sparute vestigia d' una Madonna, dipinta a buon fresco nel 1425, secondo gli eruditi Annotatori del Vasari di Le Monnier, all' appoggio delle memorie tramandateci dal P. Della Valle nella storia di quell'insigne monumento dell'arte italiana: senza tener calcolo delle obbiezioni dello stesso Padre, seguito dal Ricci. Il documento, da cui le desunse, chiama Gentile maestro de' maestri: *magister magistrorum* —. Le opere, che fece a Siena, e forse furono meno di quello si volle dire, non esistono più. — A Perugia fece, per la chiesa di San Domenico, una adorazione de' Magi in tavola, incisa nella storia del Rosini. — A Città di Castello, Gubbio ed Urbino non vi son tracce nè memorie d'opere sue. — A San Severino aveva dipinto nella tribuna della Cattedrale alcune storie della vita di S. Vittorino fratello del vescovo S. Severino; più un Cristo risorto, e S. Tommaso in atto di toccarne la piaga. Opere lodatissime; ma che furono distrutte nel 1576 per ristaurare la chiesa. — A Fabriano egli dovette certamente lavorare di più. Poco ne resta. E forse dobbiamo ringraziare lo spoglio, che il

governo del cessato Regno d'Italia fece del celebre quadro della Romita, già superiormente ricordato, trasferendolo nella Galleria di Brera a Milano. Forse, senza di ciò, sarebbe ora sparito d'Italia per opera di quegli speculatori, ond' è invasa d'ogni parte: i quali, approfittando de' bisogni e dell'avidità de' possessori de' nostri tesori artistici, s'adoperano con ogni possa a farli volare oltremonte. — Esso rappresenta l'incoronazione della Vergine per mano di Nostro Signore, favorito soggetto de' pittori cristiani, con presenti San Francesco d'Assisi, San Domenico, San Girolamo, e Santa Maria Maddalena. Oggi però non è più intero, ma spezzato in cinque parti, la prima delle quali contiene l'incoronazione, e le altre i quattro santi testimoni della mistica scena. La dolcezza, che spira in tutte quelle fisonomie, è cosa, che non ha riscontro, se non nelle più soavi del B. Angelico. L'atto della Vergine che riceve la corona dal figlio è somigliantissima a quella che hanno molte Madonne di esso; imitate, come ognun sa, dallo stesso Rafaello, nel quadro, cui dà il nome di disputa del Sacramento. I quattro Santi ispirano veramente divozione; principalmente il S. Francesco e la Santa Maria Maddalena. — Oltre il quadro principale, erano intorno ad esso altri cinque quadretti; de' quali quattro soli si salvarono, e trovansi, al dire del Marchese Ricci, presso il sig. Carlo Rosei di Fabriano: il quinto volò fuori d'Italia. — Qualc'altro dipinto si mostra in Fabriano a lui attribuito: ma i più meritevoli d'osservazione sono due in casa Bufera: un'incoronazione della Vergine, e un San Francesco stimatizzato.

Prima di scendere ai fatti ulteriori della vita del nostro artista, parmi opportuno il fermarsi un istante ad investigare, qual fu precisamente l'azione ch'egli esercitò sull'arte sua, quale la direzione che le impresse, e il posto, conseguentemente, ch'egli occupar deve nell'istoria dell'arte stessa. Nè la ricerca è difficile. Anzi parmi, poter senza esitanza rispondere: 1° che Gentile fu uno de'primi per età, e forse il più insigne per merito, tra i dipintori, che cominciarono a scostarsi dalle maniere e dai metodi tenuti fino a quel tempo della scuola giottesca; 2° ch'egli era il primo, e più stimato maestro, che operasse, non solo nel Piceno, o nell'Umbria, ma in Firenze medesima, durante il primo quarto del secolo decimoquinto.

Morti l'Orgagna e Taddeo Gaddi nella seconda metà del secolo XIV, è certo che infino agli ultimi anni di esso prevalsero le tradizioni della loro scuola, derivante da Giotto, sebbene fossero praticate da pittori di minor vaglia, o almeno di minore originalità, come Agnolo Gaddi, lo Starnina, Spinello Aretino, Lorenzo de' Bicci ecc. ecc., qualcuno de' quali toccò i primi anni del secolo successivo. Gentile abbandonò affatto quei metodi; e non saprei additare in Firenze verun altro, che in ciò lo precedesse. Tutti quelli, che fecero altrettanto, e si acquistarono fama d'inventori, o introduttori d'uno stile nuovo, fiorirono assai tempo dopo. Lasciamo stare Dello e Paolo Uccello, artisti d'ingegno assai inferiore; il primo de' quali andò a cercare riputazione in Ispagna; l'altro non ebbe nome, se non per intendere l'arte del mettere in prospettiva. I due, che la storia pittorica suol chiamare col nome

di riformatori dell'arte, ed a'quali attribuisce il merito d'aver chiusa l'epoca giottesca, sono Masolino, e Masaccio; a' quali tenne dietro, per tutto il secolo, l'immensa schiera de' pittori, che il Rio chiama naturalisti, Fra Filippo, e Filippino, padre e figlio Lippi, Pesello e Pesellino, Alessio Baldovinetti, Cosimo Rosselli, i due Pollaiuoli, Luca Signorelli, Domenico Ghirlandaio ed altri minori: nel tempo stesso, in cui il Beato Angelico capitanava la schiera de' pittori mistici o religiosi, tra i quali dovevano segnalarsi Benozzo Gozzoli e Lorenzo di Credi. — Ma tutti questi sorsero dopo l'epoca, in cui fioriva Gentile; che quindi dobbiam riconoscere come il vero maestro de' maestri, dopochè tale cessò d'essere Giotto; e da cui, non possiamo non concludere, che appresero tutti gli altri. — Ed infatti, le più recenti ed accurate ricerche degli egregi eruditissimi annotatori del Vasari pubblicato da Le Monnier, hanno chiarito, che Masolino e Masaccio furono contemporanei; nacquero ne' primi anni del secolo XV, e mancarono circa, o poco dopo, il 1440, mentre erano all'apogèo della fama, e della capacità. Non poterono, adunque, rivaleggiare con quello, che nel 1421, 23 e 25, già quinquagenario, eseguiva gli stupendi lavori di Firenze, Orvieto e Fabriano, da' quali ritraeva appunto il nome di maestro de' maestri. Sia pure, che nel 1425 e 1428, Masolino dipingesse gli a freschi recentemente scoperti nel coro della chiesa collegiata di Castiglione d'Olona; è sempre vero, che la fama sua e di Masaccio in Firenze, si dovette ai dipinti della Cappella Brancacci nel Carmine, i quali rimasero interrotti dalla loro morte,

avvenuta, come dissi, circa il 1440. Gli altri pittori superiormente nominati, come appartenenti alla loro schiera, vennero tutti dipoi. — E posteriore all'epoca di Gentile fu pur quella, in cui cominciò a rendersi celebre in Firenze quel Beato Angelico, che posi alla testa dell'altra schiera, e con cui fu tante volte paragonato il Fabrianese. Imperocchè il convento di San Marco, dov'egli abitava, e che illustrò con tanti sublimi lavori, fu riedificato nel 1436. È ben vero, che per diciott'anni precedenti egli abitò il vicinissimo convento di San Domenico di Fiesole, e che di là inviò molte opere a Firenze: ma in quell'epoca, in cui trionfante era la riputazione di Gentile, quella dell'Angelico, invece dee considerarsi come incipiente. Del resto, quand'anche si volesse ritenere, che cotesti due insigni artisti, che ora han l'opere loro collocate una presso l'altra, come due sorelle, all'Accademia di belle arti, fiorissero contemporanei, e quasi emuli; non per questo scemerebbe di verità la mia proposizione. Resterebbe sempre vero, che Gentile fu il primo ad abbandonare i metodi giotteschi per comporre un nuovo stile. Imperocchè il Beato Angelico, ben lontano da ciò, si mantenne anzi geloso custode di que' metodi; sicchè a ragione fu chiamato l'ultimo appunto de' giotteschi. — Se anche la storia e la cronologia non mi dimostrassero la erroneità della proposizione del Vasari, che fa di Gentile un discepolo dell'Angelico, io avrei creduto doverla rifiutare, per la distanza, che, all'occhio mio, separa i loro stili. La qualità, che li fece parificare, e ritener simili, è la dolcezza dell'espressione, e l'aspirazione religiosa, che domina

in ambidue. Ma questa comune tendenza delle anime loro, è cosa ben diversa dall' uniformità dello stile artistico.

Sono queste le considerazioni, che, a parer mio, ci rendono spiegazione del pregio, in che fu tenuto Gentile al suo tempo, tanto dagli artisti, quanto dal popolo; e della venerazione, in cui si ebbero le opere sue. Mi compiaccio trovarmi in ciò, quasi pienamente concorde colla sentenza, che di Gentile pronuncia l'egregio Dott. Bernasconi. Dove ardirei dissentire è nell' anteporlo, ch' egli fa, in merito al Beato Angelico. Non mi pare, che ad affermarlo basti il dire, che il Facio e il Biondo lodano a cielo l' uno, e non parlan dell' altro. Le loro opere esistono tuttavia. E all' occhio mio dettano il giudizio, che mi sono studiato d' esporre qui sopra. Del resto a provare in qual pregio fosse tenuto per l' Italia il nostro Gentile, due solenni testimonianze gli resero due delle più illustri città italiane, Roma e Venezia.

Cominciamo da Venezia, che fu la prima. « Che Gentile da Fabriano fosse invitato a dipingere in Venezia, « che ivi dimorasse non breve tempo, è certissimo: il « quando s' ignora. » Così gli annotatori del Vasari del Le Monnier. Per me cotesta chiamata è prova sicura della superiorità della fama di cui egli godeva. Vorrei anche avanzare una congettura. Forse a chiamarlo, in preferenza di qualunque altro, potè contribuire una qualità, che mi pare eminente nell'opere sue, ed a cui Venezia accordò sempre una grande importanza: voglio dire, l'eccellenza del colorito, che in lui spiega una forza insolità affatto ne' firentini.

S'è preteso, che Gentile andasse due volte a Venezia: e la prima gita avvenisse nel 1421. Ma in quell'epoca, e fino al 1425, già vedemmo, ch'egli era troppo impedito da' lavori di Firenze, Orvieto ed altri luoghi di colà, per poter credere, che se n'allontanasse. Il motivo, che a così pensare indusse alcuni scrittori, fu il ritenere, ch'egli si trovasse a Venezia, quando a Jacopo Bellini suo discepolo nacque il primo de'due figliuoli, che tanto illustrarono l'arte pittorica, a cui fu dato nome di Gentile, per venerazione del maestro. E ciò avvenne appunto in quell'anno 1425. Ma un documento rinvenuto di recente, e pubblicato dai predetti annotatori del Vasari, ci fa conoscere, che Jacopo Bellini fu discepolo, o garzone di Gentile, a Firenze, prima del 1424; poichè in quell'anno egli aveva ottenuto le paci da un Bernardo di Ser Silvestro di Ser Tommaso per le offese fattegli con certe bastonate. Può, dunque, stare benissimo, che durante quel tirocinio, Jacopo tornasse a Venezia, e avesse il figliuolo cui pose il nome del maestro.

L'opera più insigne da lui eseguita a Venezia fu uno de'grandi freschi nella Sala del gran Consiglio, ove avevano già dipinto in addietro il padovano Guariento, e Luigi Vivarini: e allora in sua concorrenza operava pure Vittor Pisanello veronese. Rappresentava la battaglia di Pirano, in cui il Doge Ziani sconfisse Ottone figliuolo dell'Imperatore Federico Barbarossa. Il pregio di quella e dell'altre sue opere colà eseguite destò tale simpatia, dice il Rio, ricopiato dal Selvatico (Lezione XVII) non solamente tra gli artisti, ma anche tra le famiglie patrizie, e nello stesso Senato, che per onorarlo, gli fu decretato un ducato d'oro

al giorno, e concesso il privilegio di portare la toga dei patrizii. Oggi non rimane più alcun vestigio delle opere che meritarono tale ricompensa. Eran già guaste dall'umidità, quando perirono nell'incendio del 1574, che distrusse la Sala del gran Consiglio. Ma per più d'un secolo precedente furono oggetto di meraviglia e di emulazione per gli artisti veneti, « avvezzi a venerare nell'immortale fabrianese il fondatore dell'insigne scuola dei Bellini. » — Molte altre opere certamente eseguì Gentile in Venezia, per testimonianza degli scrittori; ma poche o incerte tracce ne restano. Una sola si ammirò fino a pochi anni addietro: ed era una tavola con l'adorazione dei re Magi, simile a quella di Firenze. Faceva parte della Galleria Craglietta, e, stando alle parole del Selvatico, poteva dirsi il suo capo d'opera. Ora è passata ad ornare la Galleria reale di Berlino: ove parimenti si vede una tavola con Maria Vergine in trono, San Nicolò e Santa Caterina ai lati: e ai piedi il committente del quadro. Nella cornice sta scritto: *Gentilis de Fabriano pinxit.* — Non istarò a nominare tutti i lavori, che si mostrano nelle gallerie, attribuendoli a lui: perchè mancano le notizie atte ad appurare, se veramente gli appartengano. Ne ha la stessa Galleria di Berlino: e qualche galleria d'Inghilterra. Il Museo del Louvre a Parigi ha una presentazione al tempio in piccole figurine; ch'è una delle tre storiette componenti il gradino del quadro superiormente accennato, già della chiesa di S. Trinita, ora nella Galleria dell'Accademia a Firenze. Le altre due con la Nascita del Salvatore, e la fuga in Egitto, vi sono tuttavia unite.

Da Venezia sembra, ch' egli passasse a Roma, chiamatovi dal Pontefice Martino V, per dipingere in S. Giovanni Laterano, a concorrenza qui ancora col Pisanello veronese. I freschi da lui eseguiti colà rappresentavano alcuni fatti della vita di San Giovanni Battista: cinque profeti a chiaroscuro encomiatissimi: e sopra una parete il ritratto di Martino V con dieci Cardinali. Sembra che in queste opere consumasse assai lungo tempo, interrotto fors' anche da avvenimenti che ci rimasero ignoti; poichè, sebbene incominciate sotto Martino V, che morì nel 1431, non erano ancora compiute quand' egli mancava, siccome superiormente si vide. Si deve ritenere per conseguenza, che altri lavori ancora, durante quel tempo, eseguisse, oltre questi, che furono lodatissimi, ma che ora più non esistono. Di uno, perito esso pure, ci conservò la memoria il Vasari: ed è la Madonna in Santa Maria nuova, sulla sepoltura del Cardinal Adimari, già menzionata più sopra.

E a Roma mancò di vita. E fu sepolto nella chiesa di Santa Maria nuova medesima, ora detta di Santa Francesca romana, in Campo vaccino, appartenente ai Monaci Olivetani. Prima che si mutasse forma alla chiesa, se ne vedeva, per quanto dicono, il sepolcro, decorato d'elegante iscrizione mortuaria.

Gli storici municipali del Piceno asseriscono, ch' egli lasciasse tre trattati intorno all' arte pittorica: il primo sull'origine e i progressi dell'arte: il secondo sulla ragione di mescere i colori: il terzo del modo di tirare le linee. Di queste opere però non si conosce cos' alcuna: e si

debbono ritenersi onninamente perdute, se pur si può dire che abbiano qualche volta esistito.

III.

VITTOR PISANO O PISANELLO.

Passando ora a parlare del Pisanello, ripeterò quant'io diceva a p. 34 delle mie Memorie sulla pittura ferrarese, dopo aver descritta la tavoletta del Bono, portante l'iscrizione *Bonus ferrariensis Pisani discipulus*.

La stessa Galleria ha una tavoletta, al basso della quale sta scritto: *Pisanus p....* È alquanto patita, ma dipinta con molto studio ed amore. — Rappresenta San Giorgio armato: con largo cappello: la croce disegnata sul di dietro della sopraveste. L'impugnatura della spada, gli sproni, e la testiera del cavallo, di cui vedesi la sola testa, sono dorati di rilievo. Sotto i piedi ha il drago. E presso lui Sant'Antonio abate con gran barba e aureola d'oro. Nell'alto, in mezzo a nuvole dorate, la B. V. col Figliuolo fra le braccia. — Può dirsi che questa sia l'unica tavola oggi conosciuta, che ci rimanga di mano indubitata di questo artefice. Il Prof. Rosini che la conosceva, e cita quella di Bono a pag. 198 del t. 3.°, se n'è dimenticato quand'ha parlato del Pisanello a p. 218 dello stesso volume. Se l'avesse ben esaminata quando visitò la Galleria Costabili, non avrebbe forse ragionato di lui come fece. Egli si è molto occupato a stabilire l'epoca in cui visse: poco o nulla a determinare quali modi tenesse nell'arte: elemento

importantissimo a riconoscerne le opere, e definirne il merito artistico. Due monumenti, che oggi nessuno ha alle mani, dan luogo a due opinioni diverse: una pittura che il Maffei disse possedersi dall'ammiraglio Dal Pozzo col nome e l'anno 1406: e una medaglia di Maometto II, che l'Oretti disse aver veduta con l'anno 1481 —. Il Lanzi tiene errata quest'ultima data, e non crede opera sua i quadretti della vita di S. Bernardino nella sacrestia di S. Francesco a Perugia, in uno dei quali sta scritto l'anno 1473. — Il Rosini tiene errata la data del 1406, vuole che l'artista abbia operato fino al 1471, anzi fino al 1481, ed accetta come suoi quei quadretti. — In mezzo a tal controversia, le cose veramente importanti a stabilirsi, giova il ripeterlo, eran due: l'epoca in cui eseguì le opere delle quali si han memorie sicure: e l'esame artistico di quelle, che ne avanzano. La prima ricerca non poteva non condurre a ritenere, ch'egli operò principalmente circa il 1450, e più nella prima che nella seconda metà del secolo xv. Infatti il Maffei (Verona illustr. P. 3, c. 6, p. 298 del vol. 4.° ediz. de'classici) cita una sua medaglia di Vittorino da Feltre, morto nel 1447; un'altra di Sigismondo Malatesta con l'anno 1445; una ne dà incisa dell'Imperatore Gio. Paleologo, che può ritenersi eseguita nel 1438, l'anno in cui venne al Concilio aperto in Ferrara, e finito in Firenze sotto Eugenio iv; una di Leonello Estense morto nel 1450 ne riporta il Bellini, ov'egli scrisse, *Pisanus pictor fecit.* (Monete di Ferrara tav. 1, n. 2). Gli annotatori del Vasari nell'apposito Commentario aggiunto alla vita di questo pittore

(Vol. IV, pag. 169) ne enumerano altre undici, tutte relative ad uomini illustri di quell'epoca; due delle quali cogli anni 1447, 1449. Oltracciò riproducono una lettera già pubblicata dal Gaye (*Carteggio d'artisti*) in data 31 Ottobre, ove Carlo de' Medici scrive da Roma, esser morto il Pisanello *a questi dì*. Manca l'anno, ma più congetture, ivi additate, la fanno riconoscere del 1451; onde s'intende, come e perchè il Pisanello, c'aveva fatta la medaglia di Leonello Signor di Ferrara, morto nel 1450, non facesse quella di Borso ed Ercole suoi successori; e si può riconoscere, che potè benissimo aver eseguito nel 1406 il dipinto già posseduto dall'ammiraglio Dal Pozzo. La Nunziata dipinta in S. Fermo di Verona citata dal Vasari e dal Maffei (loc. cit. p. 234) ov'egli pose il suo nome, anch'essa fu dipinta circa il 1430 per testimonianza dello stesso Maffei. Nel 1820 non era obliterata del tutto, per quanto ne dice il Da Persico nella descrizione di Verona, stampata in detto anno p. 195: — ma oggi lascia ben poche tracce: nè permette di trarre da essa alcuna illazione artistica, che valga a soddisfare alla seconda ricerca. Del S. Eustachio, e del S. Giorgio dipinti in S. Anastasia, di cui fa sì gran lodi il Vasari, non rimane più alcun vestigio. Sicchè, ormai a conoscere le maniere del Pisano, non ci resta, se non il quadretto della Galleria Costabili col nome; e il ritratto di Leonello che si conserva nella stessa Galleria, che ha lo stesso fare, ed è piantato e disegnato come la medaglia del Pisano, per cui s'è ritenuto esso pure opera sua. Gioverà ancora il quadretto di Bono suo discepolo

che tiene le stesse maniere. — E basta un' occhiata su cotesti lavori per accertarsi che sono d'uno stile assai diverso dai quadretti di Perugia; che d'altronde contano, come vedemmo, un'epoca posteriore alla sua morte.

Come ognun vede io convengo sostanzialmente con quanto dice il Dott. Bernasconi, intorno alle notizie di fatto, che sul Pisanello si posseggono. Quanto al posto, che gli si deve assegnare nella storia dell'arte, pur troppo non si può dir molto, dacchè il tempo distrusse quasi tutte l'opere sue. Ad onta di ciò, parmi che molto ragionevolmente sia stato accoppiato a Gentile, tanto dal Vasari, quanto dal Dott. Bernasconi; non solo perchè, in fatto, la storia ce li presenta come operanti l'un presso l'altro, e quasi emuli; ma anche perchè esiste una somiglianza rimarchevolissima, tanto nelle loro maniere, quanto nelle loro tendenze. Ambedue usarono assai fregi di dorature, anche a rilievo: ambedue impressero nelle fisonomie una soavità e una dolcezza, assai rara allora, e più poscia. È ben vero, che tutto quel che possiamo dire del Pisanello non ha altro fondamento, fuorchè l'unico quadretto della Galleria Costabili. Ma in quella fisonomia della Madonna, sotto a cui sono rappresentati S. Giorgio, e S. Antonio, e ne'due Santi ancora, troviamo tale espressione d'affetto, da poter congetturare, ch'egli era mosso alle stesse aspirazioni, che tanto fecero e fanno amare le pitture di Gentile e dell'Angelico.

Del resto il Dott. Bernasconi nel capitolo XI, parlando di Stefano da Zevio, accenna ad una tavola del Pisanello, che dice esistere nella pinacoteca comunale (di Verona).

Ma io nulla potrei dirne, poichè non la vidi, e fino ad oggi m' era assolutamente sconosciuta.

E da ultimo domando il permesso d' emettere anch' io una congettura, a uso del Dott. Bernasconi. Quel quadretto del Pisanello trovato a Ferrara, e ora in Galleria Costabili, segnato col suo nome, e avente per figura principale San Giorgio protettor di Ferrara, non potrebb' essere quello, che l' autore regalò a Leonello Estense, venendo da Roma a Ferrara, ed a cui si riferisce la lettera dello stesso Leonello, di cui il Maffei riporta le seguenti parole? (Verona Illustr. tom. IV, cap. 6, p. 231, ediz. de' classici italiani) « Pisanus omnium pictorum « hujusce aetatis egregius, cum ex Roma Ferrariam se « contulisset, tabulam quamdam sua manu pictam ultro « mihi pollicitus est, quum primum Veronam applicuisset. »

IV.

Cappella de' Brancacci.

Scendiamo ora a dir qualche parola sugli altri argomenti, de' quali s' occupa il chiarissimo Dott. Bernasconi. E prima de' freschi della Cappella de' Brancacci nella chiesa del Carmine a Firenze. Chi s' è occupato comunque della storia della pittura italiana, conosce l' importanza di quell' insigne monumento: in cui dicesi avere studiato i più grandi artisti, e certamente Rafaello; sicchè sembra segnare il principio d' un' era nuova nell' arte

pittorica. Vi operò dapprima Masolino; e dopo la sua morte Masaccio, di cui quegli a fresco si considerano il capo lavoro. Ma anch'egli morì senza poterli finire; e furon finiti da altri assai tempo dopo. Fin qui son tutti concordi quelli, che a' giorni nostri scrissero intorno a tale argomento. Contesero unicamente nel precisare, quali fossero le parti rimaste ad eseguirsi dopo la morte di Masaccio, e che vennero affidate al terzo pennello del suo continuatore. E anche su di questo c'è un punto senza contesa. Masaccio lasciò interrotta la storia rappresentante il miracolo della risurrezione del nipote dell'imperatore, e dovette compiersi da un altro. La contesa cadeva unicamente su altre due storie nella parte inferiore della parete a destra della cappella, rappresentanti la crocifissione di S. Pietro, e S. Pietro e S. Paolo dinanzi a Nerone, o al proconsolo; riputate le più belle: quelle che diedero maggiore celebrità alla cappella. Durante il secolo XVIII si tennero sempre per opera di Masaccio, anche in coerenza all'opinione, che di lui faceva il rinnovatore della pittura, quegli che l'aveva fatta avanzare nel secolo XV. Il Rumohr dapprima nelle sue Ricerche italiane, e poscia il Gaye nel suo Carteggio d'artisti (Vol. 2, p. 469), con la scorta del Vasari, ed altri acuti riscontri, dimostrarono, essere questo un errore: ma doversi que' due insigni lavori attribuire al terzo pittore, che il Vasari, e altri ancora dissero unanimemente essere stato Filippino Lippi figlio di Fra Filippo. Il P. Marchese, dei predicatori, uno degli eruditi annotatori del Vasari del Le Monnier, svolse in apposito Commentario alla Vita

di Masaccio (V. 3, p. 165-191), e ribadì in un secondo, sottoposto a quella di Filippino (V. 5, p. 255-263) tutti gli argomenti, che valgono a sostenere cotesta tesi: rispondendo a quant'aveva opposto il Rosini nella sua Storia per difendere la contraria opinione. — Ora esce in campo con una terza opinione il Dott. Bernasconi, e pretende che quelle due storie, e la continuazione della cappella, dopo la morte di Masaccio, sian opera, non di Filippino, ma di Fra Filippo suo padre.

Non si può negare, che le ragioni da lui addotte non siano acute, e di peso. Bensì, sono tutte del genere delle congetturali. E quel che dà prova d'un ingegno ben distinto è, che i fatti, a cui s'appoggiano, sono tratti unicamente dai Commentari del P. Marchese. Non ce n'è uno di più. — Non è credibile, dic'egli, che a proseguire la cappella rimasta imperfetta per la morte di Masaccio, si siano aspettati 42 anni, quanti ne corrono da quell'epoca (1443) fino ai 25 anni di Filippino (1485). — Non è credibile, che si desse un tal incarico a un giovanotto, mentre all'epoca, in cui morì Masaccio, erano in Firenze tanti altri pittori di maggior fama: il B. Angelico, Fra Filippo, il Ghirlandaio, il Botticelli, il Pollainolo. — Non è credibile, che se fossero state eseguite quelle meravigliose dipinture nel tempo, che si suppone, non ce n'avesse tramandata memoria l'ammirazione di tre grandi pittori, che ne sarebbero stati contemporanei: Leonardo, Fra Bartolommeo e Michelangelo. Finalmente non è credibile, che opere così eccellenti fossero eseguite da Filippino: poichè tutti gli altri suoi dipinti sono di gran lunga inferiori.

E questo argomento, se sussistesse in tutta l'estensione, che gli si vorrebbe dare, sarebbe forse il più forte di tutti. Ne riparleremo.

Intanto, contro tutte queste presunzioni, sta l'asserzione assoluta e positiva del Vasari, che attribuisce a Filippino tanto il compimento della storia della risurrezione del nipote dell' imperatore, quanto le altre due, che appunto perciò non pone tra le opere di Masaccio. Vi sta l'indicazione, che fa il Vasari di molti ritratti di persone principali di Firenze collocati da Filippino in que' dipinti, alcuna de' quali viene evidentemente riconosciuto, come quello del poeta Luigi Pulci; e son tutte persone, che Masaccio non avrebbe potuto ritrarre, e Filippino sì, perchè vissute al tempo del secondo, e non del primo. Vi sta il ritratto del Granacci, in cui vien figurato il giovinetto nipote dell' imperatore, in atto di risorgere, e che all' epoca appunto, in cui potè eseguir l'opera Filippino, contava dieci o undici anni. Vi stanno i ritratti del Botticelli, e del Pollainolo; che lo stesso Vasari dice aver tratti di là per porli nell' opera sua, ove si veggono. E quello del Pollaiuolo mostra l'età di circa cinquant' anni, quanti ne aveva appunto al tempo di Filippino, mentre ne aveva solo dieci quando morì Masaccio. Vi sta finalmente anche il ritratto di lui medesimo, Filippino, giovanetto, dato dal Vasari, e cavato di là. Il quale ritratto, così simpatico, e distintissimo, fu in seguito spesso tenuto per ritratto di Masaccio; perfino nella sala de' pittori agli Uffizi in Firenze, ove se ne vede una riproduzione; sebbene il Vasari lo avesse mostrato ben diverso in altro

compartimento della cappella, e ben diverso riprodottolo nella sua Storia.

A tutto questo il Dott. Bernasconi risponde, che nelle Vite del Vasari sono errori, inesattezze e bugie, senza fine. Ma, come ognun vede, gli è questo uno di quegli argomenti, de' quali suol dirsi, che provan nulla, perchè proverebbero troppo. A questo modo si potrebbe negar fede a tutto ciò ch' e' racconta, e non avremmo più storia dei pittori italiani.

Egli poi si fa forte sopra le seguenti parole d' un Albertini, che stampò nel 1510, cioè cinque anni dopo la morte di Filippino, un *Memoriale* di sculture e pitture di Firenze; e vennero trascritte ne' Commentari del P. Marchese « et la cappella de' Brancacci, mezzo di sua mano (di Masaccio) et l' altra di Mazzolino, excepto sancto Pietro crucifixo per mano di *Philippo.* » Ma perchè questo era il nome tanto del padre, quanto del figlio, egli s' affatica a mostrare, che il figlio si chiamò, e fu sempre chiamato Filippino, non Filippo. D' altra parte, prevedendo l' opposizione, che il padre si chiamò sempre Fra Filippo; tenta togliergli cotesta qualifica di Frate, di cui egli in fatto si spogliò fin da giovane. E in prova adduce l' epitaffio fattogli fare da Lorenzo de' Medici nel Duomo di Spoleto, ov' è sepolto: di cui il primo verso dice: *Conditus hic ego sum picturae fama Philippus:* adduce un documento, ove il figlio è chiamato *Filippo di Filippo Lippi,* e non Filippo di Fra Filippo: ov' è facile il vedere che quello appellativo di Frate non avrebbe suonato bene per indicare una paternità: e finalmente

s'estende in lunga discussione, diretta ad escludere l'autenticità del Necrologio de'Carmelitani di Firenze, ov' è data notizia della sua morte, come d'un frate appartenente a quel convento. Noi non lo seguiremo in tale disamina, poichè ad attestare che Filippo Lippi padre fu sempre, o quasi sempre, nominato come frate, non solo dagli altri, ma da sè stesso, basta il ricordare, che per *Fra Filippo* vien nominato in una lettera di Domenico Veneziano scritta nel 1438 (Gaye, I. 136); e nella *Selva di Memorie* della cattedrale di Prato, ov' egli dipinse, sotto l'anno 1464: e come *Frater Philippus* si sottoscrisse in diverse tavole, tra le quali quella della cattedrale appunto di Prato, e l'altra esistente nella Galleria di Berlino.

Da ultimo il Dott. Bernasconi ritorna all'argomento desunto dalla pretesa inferiorità artistica di Filippino: e ne adduce in prova i dipinti della cappella Strozzi in S. Maria Novella, eseguiti nel 1502, quand'era, dice lui, nel forte della sua vita; raffrontandoli ai bellissimi del Ghirlandaio nella prossima cappella maggiore di detta chiesa. Dall'altro canto esalta, e meritamente, quelli del padre, tanto nella cattedrale di Prato, quanto in quella di Spoleto. Donde deduce, che questi potè benissimo, ma il figlio no, eseguire que' freschi del Carmine, che vinsero in fama gli ultimi, usciti veramente dal pennello di Masaccio.

Ebbene: io devo dire, che le impressioni da me ricevute nel contemplare i dipinti testè enunciati, furono appunto quelle, che m'impedirono d'accogliere le congetture

dell'egregio veronese. Ognun vede a seconda degli occhi, che Dio gli diede. Ed io chiedo indulgenza pe' miei; mentre m'accingo a spiegare alla meglio coteste mie impressioni.

All' occhio mio corre un immensa differenza tra il fare dell' opere certe di Masaccio, e quello delle due storie controverse, e anche del gruppo ov'è il nipote dell' Imperatore, risorgente. Ma all' occhio mio appare ancora, che la stessa differenza corra parimenti tra queste opere, e quelle pur certe di Fra Filippo. Il P. Marchese ha espresse con tanta finezza ed accuratezza coteste differenze, che ad esso convien rimandare chi voglia farsene un' idea netta (Comment. alla vita di Masaccio tom. 3 del Vasari di Le Monnier p. 184). Masaccio (e dietro lui Fra Filippo, e gli altri eccellenti che lo seguirono) studiavano di ritrarre il vero così nelle forme, come nei panneggiamenti, con una certa grave semplicità, che più o meno sentiva ancora lo stento e la fatica. Così dicasi dello studio, che ponevano per ottenere il rilievo: una delle cose, a cui più attesero, per il bisogno, che prima ce ne'era; e lo sussidiavano con lo studio degli scultori, massime del contemporaneo Ghiberti, e coll' importantissimo della prospettiva, da cui Masaccio trasse la sicurezza del posar le figure; la loro distribuzione in diversi piani; la naturalezza degli scorti; in somma l'arte di rappresentare il vero fisico e naturale, di cui ebbe tal cura, da non trascurarne alcuna parte: da por troppo sovente nelle sue composizioni ritratti di persone viventi: per cui poi fu meno intento dell'espressione spirituale, che non i suoi

predecessori, ed anche alcuni grandi suoi contemporanei, come il B. Angelico. L'avanzamento, che recò all'arte tecnica apparve così universale, e così superiore a quanto erasi fatto prima, che tutti i pittori studiarono i suoi artificii, più che imitare il suo fare. Ma giova ricordarsi ch'era una specie di novità, e quindi operavasi con l'attenzione timorosa di sbagliare, nè perciò acquistò ancora la scioltezza dell'operare che non avverte. Ora invece, all'occhio mio, il pittore, che eseguì le due celebri storie, su cui ragioniamo, mostra d'aver appreso ad ottener tali effetti tanto sicuramente, da non porvi una così minuta e stentata attenzione. Opera con una franchezza, una scioltezza, un'arditezza dirò anche, molto superiori; e che fa presentire la voglia di mostrare la sua superiorità, tentando quelle difficoltà, che ne'tempi posteriori fecero trascorrere nel falso e nell'esagerato, così nelle movenze, come nelle pieghe, ed anche nel modo di deporre il colorito: al dire del P. Marchese, assai più trasparente, e men rilevato di quello di Masaccio: — e di Fra Filippo ancora aggiungo io. In somma è un pittore, che deve benissimo giudicarsi di quarant'anni posteriore: se non più avanzato, certo più sciolto nella tecnica dell'arte. Fu questo il motivo probabilmente, per cui destava tanta meraviglia in chi attribuiva que'lavori a Masaccio, che non si poteva supporre giunto tanto in là quarant'anni innanzi. Ed è il motivo parimenti, per cui ammirando le grandi bellezze de'dipinti della cattedrale di Spoleto, vi riconosco però sempre il fare d'un'epoca precedente, conservato dall'artista anche in età provetta, e quindi a una distanza di soli

quindici o sedici anni da quella attribuita alle nostre due storie; nelle quali io ne vedo uno del tutto diverso.

Ma c'è un'altra differenza ancora più notabile, perchè cade sullo spirito individuale dell'artista. Masaccio quant'è studioso della verità materiale, tant'è poco animato, non solo nell'espressione, ma nel movimento, nella vita drammatica delle composizioni. Il suo maggior pregio consiste in una certa purezza di gusto, seria, grave, amabile solamente per la sua semplicità. Nell'altro invece la tendenza contraria costituisce il suo carattere particolare. Ora cotesta tendenza, che già si manifesta ne'due freschi controversi, io la vedo poscia più ampiamente, ed anche sfrenatamente procedere nelle opere certe di Filippino; nelle quali al tempo stesso ravviso una tecnica somigliantissima a quella delle due storie più volte ricordate. Sì: in tutte le sue opere certe: anche in quelle della cappella Strozzi in S. Maria Novella, che me pure disgustano come il Dott. Bernasconi. Ma mi disgustano, perchè trasmodano, esagerando appunto quelle qualità, che ammiravamo colà; e in germe contenevano di già l'elemento, che doveva condurlo in un'aperta decadenza. Nei freschi di S. Maria Novella io vedo un artista depravato di gusto; ma non un artista inesperto, nè incapace, nè malsicuro; franchissimo anzi, perfetto conoscitore, e sicuro nell'usare le più avanzate pratiche dell'arte; tanto sicuro di sè stesso, da permettersi ardimenti, che lo fanno appunto trascendere nello sforzato e nel falso. — Tutto ciò, lo ripeto, disgusta; ma non lascia discredere, che egli possa essere l'autore delle due storie attribuite

malamente a Masaccio. Non posso discrederlo quando considero, ch' egli seppe dipingere il bellissimo quadro della Vergine che apparisce a S. Bernardo, mentre scrive, accompagnata da due bellissimi angeli, e con un' impronta di sentimenti così soavi e sublimi ad un tempo, qual è quella che si ammira a Firenze nella chiesa della Badia. Ecco perchè sento di dover domandare indulgenza per una sentenza, in cui la ragione ultima di decidere, che per me fece traboccar la bilancia, si fonda sopra un modo di vedere particolare, forse individuale, e che quindi potrebb' essere benissimo un errore. Dirò solo, che anche il chiarissimo Rio nella sua bella Storia della pittura italiana seguì l'opinione del Rumohr, prima ancora della pubblicazione del Vasari di Le Monnier; e parla della maniera di Filippino in termini, che s'avvicinano a quant' io dissi; sebbene egli erroneamente attribuisca a suo padre il suddetto quadro della Badia.

V.

Altichieri e Jacopo Avanzi.

L'eruditissimo Dott. Bernasconi, dopo avere sostenuto che Gentile da Fabriano, e il Pisanello furono i più eccellenti pittori italiani della prima metà del secolo XV, discende a sostenere che nella seconda metà del precedente il primato compete ad un altro suo veronese, Altichieri da Zevio. Il primo fondamento che n' adduce, consiste nelle espressioni di Flavio Biondo, confermate

dalle lodi di Marin Sanuto: in base delle quali vorrebbe concludere, che tal primato appunto passò immediatamente da Giotto in lui, e da lui prima in Gentile, poi nel Pisanello. Forse il chiarissimo autore dà alle asserzioni di cotesti scrittori maggior peso, che non si suole in materie d'arti. Forse altri potrebbe dire col suo Maffei (Ver. Illust. tom. 4, cap. 6, p. 228 ediz. de' classici ital.) « poco provano in questo punto gli autori, e molto le opere, che si conservano. »

Ora, quali sono le opere dell'Altichieri? — Non si può dirlo, senza portare il discorso sopra due insigni monumenti della pittura italiana, esistenti in Padova: la cappella di S. Jacopo, o S. Felice, nella basilica di S. Antonio: e l'oratorio di S. Giorgio presso la medesima, ambedue dovuti alla pietà di una famiglia Lupi di Soragna. Dirò prima quel che intorno ad essi pare a me incontrastabile. 1°. Le pitture d'ambedue le cappelle sono delle più belle, che abbia l'Italia, in quella età, che fu appunto lo scorcio del secolo XIV, (1376 a 1379). — 2°. Non sono tutte di merito uguale; nè quindi d' una sola mano. Ve ne sono almeno due: e forse più. — 3°. Gli autori, unici, o almeno principali, furono certamente l'Altichieri e Jacopo Avanzi, o Davanzo, come vuole il Dott. Bernasconi. — Ma a chi appartengono le migliori, quelle che provocano un'ammirazione, ridestatasi così viva a' giorni nostri? — Qui comincia il dissenso tra gli scrittori moderni: e, diciamolo pure, il campo libero alle ipotesi, e alle congetture. Alcuni diedero la palma all'Avanzi; altri, e ora il nostro autore, vollero ch' egli

non fosse, se non un aiuto dell'Altichieri. — Perchè il lettore possa dire anche lui il suo parere, io mi propongo di riassumere le poche notizie antiche venute fino a noi, e le opinioni de' diversi nostri contemporanei, i quali si occuparono della controversia: compresa l'ultima del Dott. Bernasconi, che già al solito trae gli argomenti suoi dalle stesse fonti, che gli altri.

Il più antico scrittore, che parli delle due cappelle e de' due pittori, è Michele Savonarola, *de laudibus urbis Patavii*, che scriveva circa il 1445 (presso il Muratori Rer. Italic. V. 24). Facendo memoria de' pittori che illustrarono Padova, dopo avere accordato il primo posto a Giotto, come di ragione, disse: « secundam sedem « *Jacobo Avantii* dabimus, qui magnificorum Marchio- « num de Lupis admirandam capellam, veluti viventibus « figuris, ornavit.....: tertiam vero *Altieherio* Veronensi, « qui templiculum Georgii sancti nobilium de Lupis, « templo Antonii propinquum, maximo cum artificio deco- « ravit. » — Stando dunque a quest' autore, l'Avanzi era pittore più insigne dell'Altichieri: e ciascun d' essi autore esclusivamente d' una delle due cappelle: l'Avanzi di quella di S. Felice: l'Altichieri di quella di S. Giorgio.

Segue l'Anonimo autore della *Notizia di opere di disegno* pubblicata dal Morelli, e scritta nella prima metà del secolo XVI. — « La seconda cappella a man destra (nella « basilica di S. Antonio) che è all' incontro della cappella « del Santo, intitolata a S. Felice, ovvero S. Giacomo « maggiore, fu dipinta da *Jacopo* Davanzo padovano, « ovver veronese, ovvero come dicono alcuni bolognese,

« e da Altichiero veronese. » — E altrove, parlando della cappella di S. Giorgio. — « La cappella di Lovi (de' Lupi) « de fuore de S. Zorzi, fora el Sagrado fu dipinta da Ja- « como Davanzo padoano, e da Altichiero veronese, come « scrive el Campagnola. El Rizzo vole, che solo Altichiero « vi dipingesse. » — La lettera latina di Girolamo Campagnuola letterato del secolo XV, che dicono ancora dipingesse, diretta a Nicolò Leonico Tomeo sopra gli antichi pittori di Padova, andò perduta. Ed ecco già introdotta l'incertezza sui veri autori delle dipinture delle due cappelle.

Viene ad accrescerla il Vasari, che pone ambedue i pittori ad operare nella cappella di S. Giorgio, aggiungendo che: « la parte di sopra dipinse Jacopo Avanzi: « di sotto Aldigeri alcune storie di S. Lucia ecc. » Ov'è da notare, che il Vasari trasse la maggior parte delle sue notizie sui pittori di que' luoghi dalla suddetta lettera del Campagnuola.

Questo è quanto si sapeva fin quasi a' giorni nostri. Onde il Lanzi ne parla brevemente e confusamente come di lavori e artisti giotteschi, de' quali non val la pena d'occuparsi a lungo (Scuola Veneziana e Scuola Bolognese - Epoca 1.ª).

Nel 1837 Ernesto Foerster pittore bavarese, venuto in Padova, si occupò di ripulire i dipinti della cappellina di S. Giorgio, che da molti anni era abbandonata, e rovinata, in causa de' politici travolgimenti, avendo perfino servito di prigione a' soldati francesi. Ne pubblicò un'illustrazione, che nel 1846 fu tradotta ed accresciuta dal

Marchese Selvatico. — Esso Foerster ritenne l'Avanzi autore di tutti quegl' insigni dipinti, eccetto alcuni compartimenti di merito inferiore, che attribuì agli scolari. Suo fondamento dice, la qualità dello stile, che sostiene non confondibile con altri; lo stesso di quello de' più bei comparti della cappella di S. Felice: somiglianza, all'occhio suo più evidente ancora, tra le due crocifissioni, che si veggono in ambedue le cappelle: notando che la crocefissione di S. Felice si ritiene il più eccellente dipinto, che ivi sia. Ma, come ognun vede, questa non era se non un' ipotesi fondata sull' opinione, che questi altri dipinti fossero indubitatamente dell'Avanzi. Nè di ciò aveva altro appoggio, se non l'asserzione (importantissima certo) del Savonarola. Ma un argomento decisivo per lui era l'aver trovato sotto uno de' più eccellenti compartimenti, rappresentante l' esposizione del cadavere di Santa Lucia, le tracce d' un nome, ov' egli lesse *Avancius*. Il Marchese Selvatico invece credette leggervi la parola *Jacobus;* che però condurrebbe sempre a ritenerne autore l'Avanzi. Ma l' accuratissimo P. Gonzati, nella magnifica opera da lui pubblicata ad illustrazione della basilica di S. Antonio, e sue dipendenze, ne accerta di avere istituito su quelle sparute vestigia il più diligente e scrupoloso esame, unendo a' suoi gli occhi di persone intelligenti ed ignare della questione; e tutti avere concordemente rilevato, che ivi, in caratteri gotici e maiuscoli, di colore rossiccio, sta scritto *Avancius*: e che la parola era stata lì appresso scritta di nuovo in nero, da mano più moderna: in modo però che l' antica rimane più facilmente leggibile.

Un altro fatto importantissimo venne a portar luce, e nel tempo stesso a rendere più difficile la controversia nel 1845. Il ch. Sig. Michelangelo Gualandi pubblicò nella sesta serie delle sue *Memorie originali di belle arti p.* 135-152 un documento esistente nell'Archivio dell'Arcispedale di S. Maria nuova di Firenze, portante i patti e le convenzioni fatte nel 1377 tra Bonifazio Lupi e maestro Andriolo da Venezia tagliapietra, per la costruzione della cappella di S. Feliee. Ivi leggesi una partita del seguente tenore — « MCCCLXXIIII Ancora « dado al maestro Altichiero, per ogni raxon ch'aveva « a fare con mess. Bonifazio, cussì nel dipingere la cap- « pella di *S. Antonio,* come per la sacrestia, come ap- « pare nel libro... ducati settecento nonantadue » — È questo il documento, su cui basa principalmente le sue argomentazioni il Dott. Bernasconi. Ed è tanto più importante, quando lo si legge con una osservabilissima correzione riprodotto nell'opera del P. Gonzati. Imperocchè, invece di dare alla cappella dipinta dall'Altichieri, il nome di S. Antonio, leggesi, cappella di *S. Jacopo*: distruggendo ogni dubbio, che si fosse potuto elevare, per immaginare che l'Altichieri avesse operato nella cappella appunto di S. Antonio, ove non esistono più gli antichi dipinti, attribuiti per verità a uno Stefano da Ferrara, e ora surrogati dalle notissime sculture. Nè si può esitare a credere, che l'errore non fosse nel *facsimile,* che il Gualandi dice inviatogli dal Sig. *Giuseppe Molini;* poichè il P. Gonzati ci attesta, che il suo esemplare fu « collazionato dal P. M. Isnenghi l'Ottobre 1850,

« e nell'Aprile 1851 per l'Ab. Jacopo Bernardi, e per « Carlo Milanesi ricopiato. »

Il March. Selvatico ebbe a parlare de' controversi dipinti in più occasioni. Io ne so almeno cinque. Ognuno conosce quant' egli sia intelligente davvero delle pitture italiane, e più ancora di quelle della sua Padova. Ebbene: pare a me, che il suo modo di ragionare su queste contenga una certa oscillazione, che m'ha sempre confermato nell' idea della poca certezza di qualunque opinione si voglia accettare. — In una descrizione della cappella di S. Giorgio data alla Rivista Europea nel 1838 (V. 1, p. 303), fidato a quell' iscrizione sottoposta al mortorio di S. Lucia, riterrebbe l'Avanzi autore di quella sola storia; secondo lui, superiore a tutte l'altre. Le quali conseguentemente apparterrebbero all' Altichieri; meno le scadenti, che sarebbero opera degli scolari ed aiuti. — Nella Guida di Padova, publicata del 1842 per la quarta riunione degli scienziati, mostra discredere che l'Avanzi possa aver dipinta quella storia, perchè troppo superiore all' altre, che suppone dipinte pure da lui, a Mezzaratta presso Bologna; e non sa chi dirne l'autore. Invece gli ascriverebbe la crocifissione sopra l' altare, e le storie sopra la porta, appunto perchè più somiglianti a que' lavori di Bologna: — rifiutando così l' opinione del Foerster; il quale sostiene, due essere gli Avanzi: un di Bologna, che dipinse a Mezzaratta: l'altro, che dipinse la cappella di S. Felice, oriundo di Verona, ma nato a Vicenza: — opinione accettata dal P. Gonzati: su cui tornerò di qui a poco.

Il Gualandi, pubblicando il documento, di sopra citato, v' aggiunse alcune poche note del March. Selvatico; nelle quali però non accennò alcuna nuova opinione. Nel 1846 dando alla luce la versione del lavoro del Foerster sulla cappella di S. Giorgio, confermò, in sostanza, quella già esternata intorno alle pitture della medesima; ma, riproducendo il documento del Gualandi, s'estese a parlare dell' altra dedicata a S. Felice. E trasse da quel documento, che porta a favore dell'Altichieri, il pagamento sì ingente, per que' tempi, di ducati 792, il sospetto, che egli fosse il maestro principale, cui fu affidata la vasta opera di tutta la dipintura; e che quindi riserbasse a se le parti più vicine alla vista: destinando gli spartimenti più alti e meno visibili all'Avanzi, e ad altri suoi garzoni, come solevano fare tutti i grandi maestri. — Questa, in sostanza, è l'opinione, che ora riproduce il Dott. Bernasconi; ed a cui già aderirono gli eruditi annotatori del Vasari di Le Monnier nel Commentario alla vita di Vittore Scarpaccia (Carpaccio) parte prima (Volume 6.º).

Ma il Selvatico mostrò di averla abbandonata nelle sue più recenti Lezioni, dette all'Accademia di belle arti in Venezia, e stampate nel 1856. Imperocchè, quivi, senz'esitanza attribuisce all'Avanzi le più mirabili opere delle due cappelle; ne descrive con lodi amplissime cinque di quella di S. Giorgio: cioè la crocifissione, S. Giorgio, che battezza il re di Berito, il martirio dello stesso Santo, il miracolo di S. Lucia inutilmente strascinata da molte paia di buoi, e da ultimo il più volte lodato mortorio della stessa Santa: — pone l'Avanzi per terzo con l' Orgagna

e il B. Angelico, come quelli, che fecero avanzar l'arte dopo Giotto e prima di Masaccio: — descrive finalmente con profondo sapere i pregi particolari, che lo elevano a tale altezza; — cioè un gusto e una fina intelligenza del naturale, anche nelle composizioni; nelle quali però non si scorge la troppa cura degli accessorj, che fu il difetto de' naturalisti posteriori; ma principalmente un vero progresso nell'arte del chiaroscuro, e del colorito: primo, lo dice, che trovasse i passaggi dalla luce colorata all'ombre più forti, cioè i mezzi toni: vero precursore della scuola de' Bellini; e di quel colorire (son sue parole), che Tiziano, Giorgione, il Pordenone fecero, se così può esprimersi, più largamente pittoresco, ma non già più conforme alla verità viva, mai.

Come, e perchè recedesse dalle sue prime esitanze, non lo dice, e non era il luogo da dirlo. Ma parmi non sia difficile l'intenderlo. Una volta accertato il nome dell'Avanzi sotto la storia di S. Lucia, era conosciuta la sua maniera; era giustificata quella superiorità sull'Altichieri, che gli attribuiva il Savonarola, accordandogli il primo posto dopo Giotto. Il documento pubblicato dal Gualandi poteva ben dimostrare, che l'Altichieri era un maestro di vaglia, e aveva dipinto anch'egli nella cappella di S. Felice; ma non includeva l'impossibilità, che ci avesse lavorato anche l'Avanzi, come asserivano tutti gli scrittori antichi, e come dimostrava ormai il confronto co' lavori dell'altra cappella, divenuti indubitatamente suoi, per la scoperta del nome sottopostovi. Ecco perchè il P. Gonzati poteva benissimo dire, parlando della cappella di S. Felice:

« Appoggiati a giudici intendentissimi, non dubitiamo di
« affermare, che in alto dipingesse l'Altichieri, a basso
« Jacopo Avanzo o Avanzi. »

Ora pare a me, che questi fatti saranno sempre un grande ostacolo ad ammettere il sistema del Dott. Bernasconi. Voler ridurre la parte, ch'ebbe l'Avanzi nell'opera delle due cappelle, a quella d'un semplice aiuto dell'Altichieri; voler abbassare il suo merito fino a quello del *Jacopo da Verona*, che dipinse a S. Michele di Padova, è divenuto impossibile: dacchè lo conosciamo autore del mortorio di S. Lucia, che per consenso universale è l'opera non solo migliore, ma di lunga mano superiore a tutte l'altre delle due cappelle. Quello, che più duro mi sembra ad ammettere, non ostante il giudizio, e l'occhio espertissimo del Selvatico, è che l'Avanzi di Padova sia anche il *Jacobus Pauli* di Bologna. Mi riesce duro, sia che io guardi alle due tavolette della Pinacoteca di tale città, sia anche ai dipinti di Mezzaratta. — Io non vidi, o non avvertii, quando visitai la galleria Colonna tredici anni fa, la piccola crocifissione, con la scritta: *Jacobus de Avanciis de Bononia:* ricordata dagli Annotatori del Vasari di Le Monnier. Ma se avesse maniere somiglianti ai freschi di Padova, come sembra opinare il Selvatico, quel nome *de Avanciis* scritto col *c*, come l'*Avancius* sotto la S. Lucia, diventerebbe un grande argomento a ritenerne lui, bolognese, l'autore; e potrebbe benissimo darsi, che fosse diverso dal *Jacobus Pauli*, anche perchè firmava diversamente: — senza che però potesse dirsi impossibile, che con l'età avesse cambiata e perfezionata

la maniera. S' è veduto accadere in tanti altri! Nel Costa per esempio. E in tal ipotesi, dovrebbe dirsi, i suoi lavori eseguiti progressivamente, con quest'ordine: prima quelli della Pinacoteca di Bologna: poi quelli di Mezzaratta: poi quelli di Padova: collocando il quadretto Colonna prima o dopo di essi. Ma, giova ripeterlo, tutte queste non sono se non presunzioni ed ipotesi, che non si possono in modo assoluto nè giustificare, nè escludere.

VI.

Stefano da Zevio, Bonifazio, ed altri.

Nel capitolo undecimo della sua operetta il Dott. Bernasconi si adopera a correggere la cronologia (così spesso errata) del Vasari intorno ai suoi due pittori veronesi Stefano da Zevio, e Vincenzo di Stefano: dimostrando, come il primo d' essi dovette essere scolare, non d'Agnolo Gaddi, come vuole il Vasari, ma piuttosto dell'Altichieri, a cui però resta inferiore; condiscepolo ad un Martino, di cui addita certi freschi sopra il pulpito in S. Fermo, prima creduti d'esso Stefano, ma ove oggi s'è trovato il nome dell'altro: finalmente maestro probabilmente del Pisanello. Del resto questo capitolo, come tutti gli altri, è ricchissimo di notizie, e osservazioni storiche utilissime: ma che si devono leggere ivi; non essendo nostro scopo di tutto ricopiare, ma unicamente di discutere alcuni articoli controversi: anche perchè del contenuto nell'operetta fu già reso conto altra volta.

In una noterella l'A. insinua, sulle parole d'un *intelligentissimo pittore*, che sia opera di questo Stefano una adorazione de'Magi nella Galleria di Brera a Milano, che il catalogo attribuisce a uno *Stefano fiorentino*. Senza voler impugnare il giudizio, avverto però, che in quel catalogo (n. 92) si dice: portare quel quadretto la data del 1435, che non è inconciliabile assolutamente, ma certo difficilmente conciliabile con quella della nascita di Stefano, avvenuta, secondo il nostro autore, intorno al 1360.

Altri tre capitoli successivi si occupano del pittore di nome Bonifazio, che ottenne sì gran nome nella scuola veneta, al tempo di Tiziano. Egli dimostra con prove veramente storiche, non uno, ma tre essere stati i pittori di tal nome: quasi contemporanei; poichè uno dipingeva ancora nel 1579, uno morì nel 1553, e l'altro nel 1540. Quest'ultimo ritiene egli il più pregevole, capo-scuola, e autore dei migliori tra i quadri, che portano nome di Bonifazio. Lo assicura veronese sulla fede di molte testimonianze contemporanee: e per tale lo aveva già riconosciuto anche il Lanzi. Poi fa conoscere, che anche dopo quei tre, proseguì una serie di pittori della stessa famiglia, e della stessa maniera, in genere, sebbene con pregi inferiori: a un di presso, come avvenne della famiglia dei Daponte di Bassano. Da ultimo, ritenendo, che il caposcuola abbia vissuto 62 anni, come disse il Ridolfi, congettura molto ingegnosamente, che fosse scolare di Francesco Morone, figlio di Domenico, altro pittore anch'esso, e avesse a condiscepolo quel Paolo Morando

Cavazzola, morto nel 1522 a 31 anno, di cui è oggi così concorde il giudizio universale nell'attribuirgli lodi d'un merito precoce, insigne, e sgraziatamente troppo presto troncato dalla morte: mentre fino a pochi anni sono fu pittore quasi ignorato, e dal Selvatico viene considerato come il più corretto e dotto disegnatore, che avesse l'arte veneta nel secolo XVI.

Da ciò prende occasione a riassumere le sue ricerche in un ultimo capitolo, per istabilire, che Verona ebbe una scuola di pittura fiorente e continuata senza interruzione pel corso dei tre secoli XIV, XV e XVI; e che i pittori ad essa progressivamente appartenenti furono i seguenti: Altichieri, Martino, Stefano da Zevio, Pisanello, Vincenzo di Stefano, Domenico Morone, Francesco Morone, Paolo Morando Cavazzola, Bonifazio, Antonio Badile, Paolo Caliari, Battista Farinati. — Mi perdoni l'illustre autore, se ardisco dire la mia. Avrei amato di vedere tra questi nomi anche quello di Girolamo dai Libri, autore d'uno de' più amabili quadri, e de' più amabili angeli, che si vedano a Verona. Conosco persona di gusto assai delicato, a cui fece un'impressione sì cara, che non rifiniva mai dal lodarmelo. Ma, forse, egli l'ommise, perchè non fu un caposcuola.

Un'Appendice dà ragguaglio della cappella di S. Girolamo nella chiesa della Madonna della vittoria nuova in Verona, già spettante alla famiglia Pompei, e recentemente donata al Comune dal March. Giulio Carlotti: ove esistono quattro vangelisti a fresco del Cavazzola; de'quali ci offre un'elegante descrizione scritta dal chiarissimo

veronese Aleardo Aleardi; che già fin dal 1853 aveva illustrato altre opere del Cavazzola con amore ed entusiasmo.

VII.

Antonio Rizzo.

Recentemente il Dott. Bernasconi ha pubblicata un'altra pregevole operetta *intorno la vita e le opere di Antonio Rizzo architetto e scultore veronese del secolo XV.* Di costui parla distesamente il Selvatico nel suo bel libro *sull'architettura e la scoltura in Venezia* p. 78 e seg. Le opere certe, che ivi vengono descritte, sono le due statue di Adamo ed Eva nel cortile del palazzo ducale di Venezia dirimpetto alla scala de' giganti, come scultore; la scala stessa de' giganti, il prospetto interno del palazzo dietro ad essa, quello posteriore sul rivo, e il monumento Tron a S. Maria gloriosa de' Frari, come architetto. Opere insigni veramente, eseguite tra gli anni 1471 e 1498 circa. Il nostro autore, dopo aver ripetuto, sulle testimonianze riferite anche dal Selvatico, che il Rizzo era veronese, si propone dimostrare, che ebbe fama e merito superiori a quelli finora attribuitigli. È un lavoro tutto di congetture ingegnosissime, di cui intendiamo accennare soltanto le ultime conclusioni. Premesso, che, durante l'epoca anzidetta, dovette essere considerato come il primo architetto di Venezia, sicchè nel 1483 fu incaricato di dirigere la ricostruzione della

parte del palazzo ducale incendiatasi, intende dimostrare che dal 1480 al 1498 occupò il posto di *proto* della procuratia *de supra*, importante la sopraintendenza della chiesa di S. Marco, campanile, piazza e fabbriche pubbliche adiacenti; ed equivalente a quello di primo architetto della repubblica: — fu il vero autore del risorgimento dell'architettura e scoltura di stile romano in Venezia, ove lo introdusse, traendolo dall'imitazione delle opere romane rimaste a Verona, e segnatamente dalla così detta porta dei Borsari: — Pietro Lombardo, capo dell'illustre famiglia di scultori architetti, che diede il nome di lombardesco in Venezia a siffatto stile, fu prima lavoratore da lui dipendente, e forse discepolo, e poscia fedele continuatore della sua maniera: — molte delle più insigni opere ritenute lavoro di esso Pietro, o d'altri Lombardi, devono ritenersi invece eseguite dal Rizzo: tra le quali precipuamente i due altari di S. Jacopo e di S. Paolo nella chiesa di S. Marco in Venezia: la cappella maggiore della chiesa di S. Giobbe: il palazzo originariamente Loredan, poi Vendramin, ora della Duchessa di Berry: la chiesa di S. Maria de'Miracoli: i due primi ordini delle vecchie procuratie, nella parte più antica: e finalmente anche il palazzo del Consiglio col loggiato sottopostovi nella piazza dei Signori in Verona. In queste congetture egli dissente spesso dal Selvatico, di cui però mostra tenere in gran pregio l'opera e gli studi. Su tali dissensi non è possibile a chi scrive queste pagine l'emettere alcun parere, per la gran ragione, che non ha le cognizioni necessarie, nè i mezzi d'acquistarle.

È un ufficio, a cui solamente chi sta a Venezia può essere adattato *. Qui, dunque, dobbiamo limitarci a dire, che la maggior parte delle illazioni dell'autore ci sembrano assai forti, attinte a buone fonti, ed ingegnosamente coordinate: — cosicchè ogni amatore della storia delle arti italiane deve tributargli, senz'esitanza, e senza risparmio, lodi, grazie e incoraggiamento a proseguire in simili dotte ed acute ricerche. In me è doppio dovere, onde non s'avesse a credere, che le obbiezioni fatte ad alcune sue opinioni procedessero dal non intendere o non voler riconoscere il pregio, in cui deve tenersi il suo ingegno, la sua erudizione, e l'amore con cui dirige i suoi studi.

Ferrara 30 *Marzo* 1860.

Cammilo Laderchi.

---

* Veggasi l'Appendice ai cenni intorno la vita e le opere di Antonio Rizzo. Verona, Civelli, 1863.

Estratto dal tomo x pag. 21-38.

RISPOSTA

alle osservazioni in occasione d' alcune operette

DEL DOTT. CESARE BERNASCONI DI VERONA.

I.

Altichieri e Jacopo Davanzo.

L'opinione dell'illustre e dottissimo sig. Prof. Camillo Conte Laderchi, autore delle *Osservazioni*, s'accorda in alcuni punti con quello che scrissi; e negli altri espone così cortesemente e dottamente i suoi dubbj, che mentre debbo chiamarmene altamente onorato, anche mi compiaccio di avere in lui un potente ajuto nella ricerca della verità: unico scopo de' comuni nostri studj.

Sopra i due capitoli intorno all'Altichieri e Jacopo Davanzo, il chiarissimo Professore conchiude col dire, che il mio sistema — di voler abbassare il suo merito (di Jacopo Davanzo) sino a quello del Jacopo da Verona è divenuto impossibile, dacchè lo conosciamo autore del mortorio di Santa Lucia, *che per consenso universale* è l'opera non solo migliore, ma di lunga mano superiore a tutte le altre delle due cappelle —.

Ognun vede che la diversità dell' opinione è ristretta a riconoscere, se sia più ragionevole il credere autore del mortorio di S. Lucia l'Altichieri, o Jacopo Davanzo.

Michele Savonarola, che circa il 1545 scriveva il libro *de laudibus urbis Patavii*, facendo memoria dei pittori che illustrarono Padova, dopo aver accordato il primo posto a Giotto, com' è di ragione, disse: — secundam sedem Jacobo Avantii dabimus, qui magnificorum Marchionum de Lupis admirandam capellam, veluti viventibus figuris, ornavit: tertiam vero Altícherio Veronensi, qui templiculum Georgii sancti nobilium de Lupis, templo Antonii propinquum, maximo cum artificio decoravit —.

Il Savonarola adunque dice chiaro, che i dipinti del tempietto di s. Giorgio furono eseguiti dall' Altichieri, e quindi opera di lui anche il mortorio di s. Lucia. È ben vero che *stando a quello scrittore*, l'Avanzi (Davanzo) *era pittore più insigne dell Altichieri;* ma da ciò null'altro si può dedurre senonchè il Savonarola dissentisse dal *presente consenso universale*, e riputasse i dipinti delle cappelle di s. Jacopo (s. Felice) superiori a quelli del tempietto di san Giorgio; ma rimane ferma la sua testimonianza, che il mortorio di s. Lucia sia stato dipinto dall'Altichieri.

Giorgio Vasari scrive: — la parte di sopra (dei dipinti della chiesetta di s. Giorgio) dipinse Jacopo Avanzi (Davanzo), di sotto Aldigeri alcune storie di santa Lucia —. E siccome il mortorio di santa Lucia è uno *dei dipinti di sotto*, dunque anche il Vasari ci dice che quel celebre dipinto è opera dell'Altichieri.

L'Anonimo Morelliano scrive: — La cappella di Lovi de fuora de S. Zorzi sora el sagrado fu dipinta da Jacomo Davanzo Padoano e da Altichiero Veronese, come scrive el Campagnuola. El Rizzo vole che solo Altichiero vi dipingesse —. Con queste parole l'Anonimo ci conservò due testimonianze; quella del Campagnola, e quella del Rizzo (Andrea Riccio celebre scultore ed architetto padovano): La prima non nega, nè conferma che il dipinto del mortorio di S. Lucia possa essere dell'Altichieri. Quella però del Rizzo, che *vole che solo Altichiero vi dipingesse,* conferma essere quel dipinto opera di lui. Adunque i tre scrittori più antichi che abbiano parlato dei dipinti delle due cappelle di S. Felice e di S. Giorgio, affermano: il mortorio di S. Lucia essere opera dell' Altichieri.

A così autorevoli, concordi, e chiare testimonianze, i propugnatori dell'Avanzi (Davanzo) oppongono: leggersi sotto il dipinto del mortorio la parola AVANTUS VE o AVANCIVS. Ma è da considerare che questa pretesa parola, stante quasi nel mezzo, è parte di *corrosa e quasi smarrita iscrizione,* la quale per due linee, lunghe un metro, stendesi nella parte destra della cornice del dipinto. Donde ne viene, che come altri afferma ch'essa parola significasse esserne stato autore l'Avanzi, ed altri invece potrebbe stimare ed affermare, che là non fosse ricordato se non come ajutatore di maestro Altichieri, precipuo dipintore della chiesetta.

Il primo a parlare della iscrizione fu nel 1837 il Signor Ernesto Förster pittore bavarese, nella quale credette leggere AVANTUS VE, e interpretò, che l'iscrizione dicesse: esser autore di quel dipinto *Avantius*

Veronensis. (Dipinti della cappella di S. Giorgio in Padova illustrati dal Dott. Ernesto Förster, traduzione di Pietro Estense Selvatico. Padova, Tip. del Sem. pag. 23, 24).

Che egli stesso non fosse intimamente persuaso della sua opinione, è dimostrato da ciò che continua dire nella stessa pagina 24: — Io ben comprendo, che nell'attuale suo stato la sunnominata iscrizione non può dare sicurezza piena; pure io non esito punto, valendomi del peso che dee darsi alla verosimiglianza *(uniformità di stile)*, di dichiarare Avanzo come l'artefice della cappella di S. Giorgio, e quindi escludere l'Altichieri (supposto ch'egli (l'Avanzo) sia il principale maestro della cappella di S. Felice); ma non mi sento poi in grado di accennare i nomi degli artisti di alcune pitture della cappella di S. Giorgio, le quali si discostano dalla maniera principale —.

Questo passo del libro del Förster mi par decisivo nella presente controversia; poichè se quel dotto ed imparziale illustratore avesse conosciuto il documento pubblicato dal Gualandi nel 1845 (otto anni dopo il suo lavoro), pel quale ormai non si dubita da alcuno, che l'Altichieri non sia stato il principale maestro pittore della cappella di San Felice, l'argomento della *verisimiglianza* (uniformità di stile) l'avrebbe condotto alla mia opinione, ed egli non avrebbe dato corpo all'ombra di una indecifrabile iscrizione.

Se nonchè il P. Gonzati nella magnifica opera da lui impresa a pubblicare ad illustrazione della basilica di S. Antonio e sue dipendenze — ne accerta di aver istituito *su quelle sparute vestigia* (dell'iscrizione) il più diligente e scrupoloso esame, unendo ai suoi gli occhi di persone

intelligenti, ed ignare della questione: e tutti avere concordemente rilevato che ivi in caratteri gotici e majuscoli di colore rossiccio sta scritto *Avancius*, e che era stata lì appresso scritta di nuovo in nero, da mano più moderna, in modo però che l'antica rimane più facilmente leggibile —.

Convien dire che le tracce della pretesa parola AVANCIVS sieno state manomesse dopo che il Förster pubblicò la illustrazione di quei dipinti, perchè egli, che pure trasse il lucido di quella parola, non fa cenno del doppio colore rossiccio e nero dei contorni delle lettere. Devesi adunque applicare, con ragione più evidente, alle parole del P. Gonzati quello che il Selvatico scrisse del Förster, prima che le parole fossero manomesse da' contorni in nero, che — essendo essa (l'iscrizione) guasta oltre misura, era ben facile, che anche la molta diligenza di lui (del Förster) scambiasse le corrusioni di muro co' rimasugli delle lettere (Traduz. del libro del Förster p. 57 n. A) —.

Delle nove lettere, scorte dal Förster, *Avantus Ve*, gl' intelligenti del P. Gonzati ne videro solo sette *Avantius* e tre di queste *IVS* in vece delle cinque del Förster *TVS VE;* e sette parve scorgerne al Salvatico *Jacobus*, che dicon ben altro che le nove del Förster e le sette del P. Gonzati. Come dunque può stare che con doppi contorni sia *facilmente leggibile* l'antica parola?

Per questa larva d'iscrizione, i più bei dipinti della chiesetta di S. Giorgio si vögliono attribuire all'Avanzi; e il P. Gonzati *appoggiato a giudici intelligentissimi, per conformità di stile*, vuole che nella cappella di S. Felice in *alto dipingesse l'Altichieri, ed a basso Jacopo Avanzi;*

e per accordare l'iscrizione coll' irrefragabile documento pubblicato dal Gualandi, si concede che l'Altichieri era maestro di vaglia; e si concede ch'egli fu l'unico eletto e pagato per dipingere la cappella di S. Felice; ma si vuole ch'egli chiamasse ad ajutarlo in quell'opera un maestro (l'Avanzi) di gran lunga a lui superiore. Mi pare che sarebbe lo stesso che concedere essere stato Giotto il principale maestro dipintore della chiesetta dei Scrovigni in Padova, e voler che le parti più belle dell'opera si eseguissero da chi egli chiamò in ajuto. Sarebbe lo stesso che voler attribuire le più belle parti delle grandi opere del divin Rafaello a taluno fra i tanti pittori che l'ajutarono a dipingerle.

Non si può esitare a credere, che quella iscrizione non fosse più chiara e intelligibile trecento anni prima che il P. Gonzati la vedesse. Se in essa fosse stato dichiarato l'autore di quel dipinto, che si vuole fosse l'Avanzi; come avrebbe potuto sfuggire all' occhio del Savonarola e del Vasari una iscrizione tanto visibile per la sua estensione? E come avrebbero osato di asserire diversamente da quell' irrefragabile monumento? Più difficile ancora è il ritenere che fosse sfuggita all' occhio dell' Anonimo Morelliano, il quale avea con essa il mezzo facile di combattere l'opinione del Riccio.

Ma l' iscrizione è ancor là, e sono passati appena dieci anni dacchè il P. Gonzati pubblicò la sua opera, e quel tempietto non fu mai, come è ora, così bene custodito. Essa adunque può essere pur ora esaminata da chiunque; e ciò io feci nell' estate del 1860, ed altri da me pregati la esaminarono diligentemente, e tutti fummo concordi

nell'accettare il giudizio imparziale dell'illustre Selvatico: — chi volesse in quelle deboli tracce dell'iscrizione, che ancor rimangono, avanzar qualche congettura, io temo forte che seminerebbe in arena —.

Si oppone che il Selvatico nelle lezioni lette all'Accademia di Belle Arti in Venezia, e stampate nel 1856 ritornò all'antica opinione, altra volta da lui abbandonata, che le più belle opere delle due cappelle sieno state eseguite dall'Avanzi. Egli con ciò non fece che ripetere la credenza, tenuta per verità da tutti gli scrittori di questi ultimi tempi, non volendo interrompere le lezioni di estetica artistica con lo sviluppo d'intricata questione di storia. Ma questo non ha che fare coll'iscrizione, la quale si trasse fuori nel 1837 dal Förster. Il Selvatico può balenare nelle sue opinioni, ma non nell'esame materiale di un fatto, che è sott'occhi di ognuno: del fatto che l'iscrizione è indecifrabile; il qual giudizio egli espresse nella guida di Padova da lui pubblicata nel 1842, quasi chiamando a verificarlo i dotti colà riuniti in congresso, ad onore dei quali fu la guida stampata; il qual giudizio fu da lui ripetuto nella traduzione del libro del Förster stampato nel 1846 (Nota A, p. 57).

A sostegno incrollabile della gloria dell'Altichieri sta il documento contemporaneo pubblicato dal Gualandi, che la critica giusta e severa deve accettare come pura storia.

Quel documento ci assicura che i più bei dipinti della cappella di S. Felice sono opera di lui, e quindi sono pure, per *conformità di stile*, opera di lui i più bei dipinti della chiesetta di S. Giorgio, compreso il mortorio di S. Lucia.

II.

A freschi della cappella de' Brancacci al Carmine in Firenze.

L' illustre signor Professor Laderchi nelle *Osservazioni* sopra quello, che ho scritto intorno ai celebri dipinti a fresco della cappella de' Brancacci in Firenze, propugna l'asserzione del Vasari, che Filippo Lippi il figlio (Filippino) nella sua prima gioventù abbia dato compimento a quell'opera. Egli illustra con rara dottrina, e scienza dell' arte gli argomenti esposti dagli Editori dell' ultima stampa del Vasari, per raffermare che le più belle storie dipinte in quella cappella sieno opera di Filippino. Ed io chiedo venia pel mio ingegno, che non mi permette ancora di convenire colle sue opinioni: e però qui scrivo i miei dubbj, che saranno, spero, bene accolti; perchè in ambidue è certamente eguale l'amore alla storia della pittura, e il desiderio di reciproco convincimento.

Avendo io sostenuto nel mio scritto, esser più ragionevole attribuire i più bei dipinti della cappella Brancacci a Filippo Lippi il padre (Fra Filippo), piuttosto che al figlio (Filippino); piacque al dotto Professore affermare di aver trovate le ragioni da me addotte *acute e di peso*; e piacquegli pure di riferirle nel modo seguente: — Non è credibile che a proseguire la cappella rimasta imperfetta per la morte di Masaccio, si siano aspettati 42 anni, quanti ne corrono da quell' epoca (1443) fino ai 25 anni di Filippino (1485). — Non è credibile che si desse un tale incarico a un giovinetto, mentre all'epoca, in cui morì Masaccio, erano in

Firenze tanti altri pittori di maggior fama: il B. Angelico, Fra Filippo, Domenico Veneziano, il Ghirlandajo, il Botticelli, il Pollajuolo. — Non è credibile che se fossero state eseguite quelle pitture nel tempo, che si suppone, non ce ne avesse tramandata memoria l'ammirazione di tre grandi pittori, che ne sarebbero stati contemporanei: Leonardo, Fra Bartolomeo e Michelangelo. — Finalmente non è credibile che opere così eccellenti fossero eseguite da Filippino; poichè tutti gli altri suoi dipinti sono di gran lunga inferiori —.

Di questi quattro argomenti, egli non credette occuparsi particolarmente che dell'ultimo, soggiungendo: — che se sussistesse in tutta la estensione, che gli si vorrebbe dare, sarebbe il più forte di tutti —.

Sopra quest' ultimo argomento, da me specialmente rafforzato col confronto dei dipinti attribuiti a Filippino nella cappella Brancacci, con quelli della cappella Strozzi in S. Maria Novella, che sono opere certe di lui, egli scrive: — Io devo dire che le impressioni da me ricevute nel contemplare i dipinti testè enunciati (del Filippino nella cappella Strozzi) furono appunto quelle che m'impedirono di accogliere le congetture dell'egregio Veronese. Ognun vede a seconda degli occhi che Dio gli diede. Ed io chiedo indulgenza pei miei; mentre mi accingo a spiegare alla meglio coteste mie impressioni —; e qui continua spiegando con rara dottrina il suo modo di vedere. Ed io certamente non ne farò tema di discussione, e solo addurrò a mia difesa l'opinione degli Editori firentini, che in ciò solo sono concordi col loro oppositore il Professor Rosini: — Che se Filippino non seppe conservare in

alcuno degli ultimi suoi lavori quella severità di concetto, e quella semplicità di stile, che sono mirabilissimi pregi della disputa innanzi a Nerone, non è poi da farne gran caso, quando la storia ci ha conservato esempi molti di artefici de' quali le opere dell'età matura non raggiungono i pregi di quelle fatte in gioventù (Vol. v, pag. 263) —. E qui dobbiamo considerare, che solo circa due anni dopo che Filippino si vuole intraprendesse di dar compimento ai dipinti della cappella Brancacci, furono da lui stesso nel 1487 cominciate le pitture della cappella Strozzi in S. Maria Novella, da lui compiuta, lavorandovi in varie riprese, nel 1502 (Comm. alla vita del Filippino p. 254, 255, V. v.). Da ciò ne consegue che le pitture della cappella Strozzi sono quasi continuazione di lavoro di quelle della cappella Brancacci; la differenza non può consistere che di pochi mesi. Io non posso capacitarmi, che un artista fornito *di mirabilissimi* pregi, *di severo concetto, e di semplice stile*, in pochi mesi possa cambiarsi in artista *depravato di gusto, le cui opere disgustano chi le osserva*.

Scrive il dotto Professore che all'asserzione assoluta e positiva del Vasari, ed al fatto dei molti ritratti di persone principali di Firenze, collocati da Filippino in quei dipinti, io abbia opposto, che nelle vite del Vasari sono errori, *inesattezze*, e *bugie senza fine*. E soggiugne — : È questo uno di quegli argomenti che provan nulla, perchè proverebbero troppo. A questo modo si potrebbe negar fede a tutto ciò ch' e' racconta (il Vasari), e non avremmo più storia dei pittori italiani —.

Io non dico di negar fede a tutto ciò che racconta il

Vasari, ma non posso accettar le sue asserzioni, allorchè non essendo sussidiate da memorie contemporanee, sieno avversate da forti ragioni di critica. Si; gli errori, le inesattezze, e bugie senza fine del Vasari, ripetute ciecamente da quasi tutti gli scrittori posteriori, ci convincono che non abbiamo storia dei pittori italiani.

— L'Italia attende ancora la storia della sua pittura — scrissero gli Editori firentini (Comm. alla vita del Filippino p. 256, V. v.). E bastano le note, e i diligenti commentarj alle vite dell'ultima edizione, a persuaderne che l'opera del Vasari è in gran parte romanzo storico: non mai vera storia, specialmente pei secoli IV e V dopo il mille.

Vediamone un saggio nella storia, che ci ha dato, dei celebrati dipinti della cappella de' Brancacci. Tre, a suo detto, sono le epoche, e tre i pittori che vi hanno lavorato, 1.ª epoca: Masolino da Panicale intraprende l'opera che, sopraggiunto da morte intorno l'anno 1440, lasciò imperfetta (V. III, p. 136, 137). — 2.ª epoca: Masaccio prosegue il lavoro, e non potè finirlo per esser morto nel 1443 (V. III, p. 188 e p. 163. V. v, p. 243) — 3.ª epoca: Filippo Lippi, il figlio (Filippino), *nella sua prima gioventù diede fine alla cappella* de' Brancacci *nel Carmine cominciata da Masolino, e non del tutto finita da Masaccio per essersi morto* —.

Nella terza epoca il Vasari non precisa la data; al che suppliscono con giusta critica gli Editori firentini. Essendo Filippino nato indubbiamente dopo il 1458, accettando l'anno di nascita dato dal biografo, cioè il 1460, è da tenere ch'egli ponesse mano a quel lavoro nel 1484 o nel 1485, quarantadue anni dopo la morte del Masaccio, al

qual tempo Filippino contava ventiquattro o venticinque anni di vita (Vol. v, p. 243 N. 2).

Ora dai documenti degli archivi toscani, pubblicati dal chiarissimo Gaetano Milanesi, siamo assicurati, che Masaccio nel 1429 lo si diceva già morto a Roma (Archivio Stor. Ital. Firenze, Vieusseux 1860. P. I. T. XII, p. 194).

Che diviene la storia di quei dipinti dataci dal Vasari? Dai documenti pubblicati dal Milanesi ne consegue: — non esser vero che Masaccio proseguisse il lavoro nel 1440 dopo la morte del Masolino; poichè Masaccio avrebbe dipinto *in quella* cappella prima del 1429: — non esser vero che Masaccio proseguisse il lavoro nel 1440; perchè era già morto più di undici anni prima: — non esser vero che Masaccio nel 1443 interrompesse il lavoro per essersi morto, e che Filippino 42 anni dopo vi desse compimento; perchè nel 1443 il Masaccio era morto da oltre 14 anni, e in conseguenza Filippino avrebbe dato compimento a quelle insigni opere *circa* 60 *anni dopo* (!) che il Masaccio le lasciasse imperfette —.

Col documento pubblicato dall' erudito Milanesi che divengono le memorie fin qui dateci intorno la vita del Masaccio? Quanti errori! quante invenzioni!

Se il Vasari, nella storia di quei dipinti, ci dà una serie di errori e di contraddizioni; che si dovrà dire dei ritratti da lui accennati in essa cappella, i quali, se non furono sue invenzioni, non hanno altro appoggio, che la fallace e sempre incerta tradizione popolare?

Tra i ritratti in quella cappella, il più importante, non v' ha dubbio, è quello di Masaccio. Questo ritratto ci fu

dal biografo segnato con evidenza nella storia: — Dove S. Piero per pagare il tributo cava, per commissione di Cristo, i danari dal ventre del pesce, si vede qui in un apostolo, che è nell'ultimo, il ritratto stesso del Masaccio fatto da lui medesimo, allo specchio, tanto bene che par vivo vivo (Vol. III, pag. 161) —. Nell'intaglio (premesso alla vita di Masaccio) ne sono alterate le sembianze, avendolo fatto più vecchio, col naso alquanto ricurvo, e schiacciato in cima, mentre è (nel dipinto) regolarmente profilato, e coll'avergli di troppo cresciuta la barba, che nell'originale è rada, e appena gli copre il mento (Commentario alla vita del Masaccio. Vol. III, pag. 180) —.

Masaccio, come si ritrae dalla sua denuncia pubblicata dal Gaye, nacque nel 1402. Il documento sopra ricordato pubblicato dal Milanesi, che è del 1429, parla di lui siccome già morto a Roma. Si ha dunque conferma che Masaccio morisse a 26 anni, come scrisse Cristoforo Landino nel proemio al suo Commento della Divina Commedia. Essendo morto così giovane, nessuno dubiterà, che le pitture nella chiesa di S. Clemente in Roma non sieno le sue ultime, e che sospendesse per esse il lavoro nella cappella de'Brancacci. Da ciò ne consegue, che tenuto conto del tempo impiegato per le pitture in S. Clemente, i dipinti della cappella Brancacci furono da lui eseguiti intorno all'età di 24, o 25 anni.

Si consideri ora, tanto il ritratto nell'ultimo apostolo nella storia di S. Pietro, quando cava i danari dal pesce, quanto quello intagliato; e si giudichi se possano essi rappresentare un giovine di 24 o 25 anni. Io credo che non vi sarà alcuno che non iscorga l'enorme differenza: il

dipinto ti mostra un uomo di quaranta anni, e l'intagliato sembra non poco superarli.

Gli eruditi Editori firentini, per accordare le asserzioni del Vasari, non conoscendo i documenti pubblicati più tardi dal Milanesi, tennero che Masaccio morisse nell'età di 41 anno; e così conciliarono pure l'apparenza del ritratto. Ma quello che è strano ed inesplicabile si è, che il Vasari dice morto Masaccio nell'età di 26 anni (forse l'attinse da Cristoforo Landino), e poi lo vuole nel dipinto e lo copia nell'intaglio per un uomo dell'età di oltre 40 anni. *Et ab uno disce omnes.*

Il ch. sign. Prof. Laderchi, dopo di aver detto che gli Editori firentini espressero con finezza e accuratezza, nel Commentario alla vita di Masaccio, la differenza che corre tra il fare delle opere certe di Masaccio e quelle delle opere controverse, soggiunge: — All'occhio mio appare ancora che la stessa differenza corra parimenti tra queste opere (le controverse) e quelle pur certe di Fra Filippo —.

Di questa opinione parmi non fosse il Vasari, nè di essa sieno gli Editori firentini. Parlando il Vasari dei dipinti di Fra Filippo nella cappella dell'altar maggiore nella cattedrale di Prato scrive: — Fece in questo lavoro le figure maggiori del vivo; dove introdusse poi negli altri artefici moderni il modo *di dar grandezza* alla maniera d'oggi. Sonvi alcune figure con abbigliamenti in quel tempo poco usati; dove cominciò a destare gli animi delle genti a *uscire di quella semplicità*, che piuttosto vecchia che antica si può nominare (V. IV, p. 123-124) —. E gli Editori alla nota 1. della pag. 125 scrivono: — Le pitture di questo

coro (della cattedrale di Prato), che certamente più d'ogni altra opera attestano del sommo valore di Fra Filippo, che diè con essa un *bell esempio di stile grandioso, e all'arte un vero incremento*, furono racconciate..... —.

Egli è vero che qui non si fa confronto tra l'opera di Fra Filippo con alcun'altra di Masaccio, ma il dirla *un bell' esempio di stile grandioso*, che mai conobbe il Masaccio, e non ha certo il Filippino nella cappella Strozzi in S. Maria Novella, mi pare sia lo stesso che il dirlo più avanzato nell'arte di tutti e due.

Il Vasari nella vita di Fra Filippo dice: — che Michelangelo l'ha non pur celebrato sempre (Fra Filippo), ma imitato in molte cose (V. IV, pag. 126) —. Nella vita di Masaccio asserì pure che Michelangelo studiasse nella cappella dei Brancacci; ma siccome ciò non può riferirsi che alle più belle storie di quella cappella, che ora siamo certi che non furono dipinte dal Masaccio; così è chiaro che al detto del Vasari, Michelangelo teneva le opere di Fra Filippo almeno in eguale stima di quello che tenesse le più belle storie della cappella de' Brancacci.

Nel Commentario alla vita del Masaccio gli Editori fiorentini presero a ricercare la parte che ciascuno dei tre artefici, che vi lavorarono, ebbe nelle pitture della cappella de' Brancacci. Dichiararono essi che il più forte sostegno della loro opinione di attribuire le più belle storie a Filippino — si è la testimonianza di Francesco Albertini, che in questa controversia ha maggior peso di ogni altra; perchè essendo egli contemporaneo di Filippino potè verisimilmente averlo veduto lavorare nella cappella Brancacci (V. III, p. 186) —.

Francesco Albertini stampò nel 1510 il *Memoriale* di sculture e pitture di Firenze, e gli Editori alla nota 1 della pagina 158 dello stesso Commentario ne riportarono il seguente passo: — et la capella de' Brancacci, meza di sua mano (di Masaccio) et l'altra di Masolino, *excepto* sancto Pietro crucifixo per mano di Philippo —.

Ha egli inteso l'Albertini di nominare Filippo Lippi il padre (Fra Filippo), o Filippo Lippi il figlio (Filippino)?

Il chiarissimo Autore delle *Osservazioni* sostiene la opinione degli Editori firentini, che l'Albertini non potea intendere del Lippi il padre; perchè — ad attestare che fu sempre, o *quasi sempre* nominato frate non solo dagli altri, ma da sè stesso, basta il ricordare che Fra Filippo vien nominato in una lettera di Domenico Veneziano scritta nel 1438, e nella selva di Memorie della cattedrale di Prato, ove egli dipinse sotto l'anno 1464: e come *Frater Philippus* si sottoscrisse in diverse tavole, tra le quali quella appunto della cattedrale di Prato, e l'altra esistente nella galleria di Berlino —. Ho posto in altro carattere le parole *quasi sempre,* perchè son pochi gli esempi addotti per provare ch'egli si chiamasse sempre frate; e perchè ognun dee sentirsi persuaso non esser credibile, che egli, che avea svestito l'abito di 17 anni, si nominasse da sè stesso frate, ed altri parimenti lo nominassero, al tempo che visse con la Lucrezia, dalla quale ebbe il figlio Filippino; e finalmente perchè nella iscrizione del suo sepolcro, composta dal Poliziano, è nominato Filippo.

Il Vasari nel suo libro, stampato 40 anni dopo quello dell'Albertini, nella vita del Lippi il figlio, lo nomina

costantemente Filippo Lippi. Ma questa fu fantasia del biografo, perchè tutte le memorie contemporanee, e non son poche (V. v, p. 146, N. 4. V. v, p. 247, N. 1. V. iv, p. 249, N. 2. V. iv, p. 251, N. 3) ci assicurano che fu *sempre* nominato Filippino non solo dagli altri, ma da sè stesso; e lo stesso Vasari nella vita del Masaccio lo dice Filippino; e così lo nomina una volta nella vita del padre quando scrisse — che Lorenzo Medici mandò Filippino suo figliuolo (di Fra Filippo) a Roma al Cardinale di Napoli per fargli una cappella (V. iv, p. 20) —. Se Lippi il padre fosse stato chiamato sempre Fra Filippo, non era d'uopo che il figliuolo, acciocchè si distinguesse dal padre, sè medesimo chiamasse Filippino, e parimenti gli altri così il chiamassero.

Adunque al credere che il Filippo, ricordato dalle *preziose parole* dall'Albertini, possa esser Lippi il padre, si oppone ch'egli fosse chiamato quasi sempre *Fra Filippo;* ed al credere che fosse Lippi il figlio si oppone che fu sempre chiamato Filippino.

Mi pare che l'argomento sia più favorevole alla seconda opinione. Manca però il criterio per avere una decisione positiva. Questa decisione potrebbe aversi dallo stesso libro dell'Albertini, se indicandosi in esso opere certe del Lippi il figlio, o del Lippi il padre, fosse indizio di conoscere di chi intendesse parlare nel citato passo riguardante la cappella dei Brancacci.

Più sopra abbiamo avvertito che i dipinti del Masaccio, descritti dal Vasari nella chiesa di S. Clemente in Roma, devonsi tenere per le ultime opere di lui, perchè è provato che morì a Roma prima del 1429 nella età di 26 anni.

Questo fatto non solo ci conferma l'opinione degli Editori firentini, che le più belle storie della cappella de' Brancacci non sieno opera del Masaccio; ma ridesta il dubbio, che nemmen sue sieno le altre dagli stessi Editori ad esso attribuite, e debbansi cercare in quelle attribuite a Masolino, alle quali soltanto si confanno le pitture di S. Clemente e per grado di merito e per lo stile più antico (V. III, p. 158, N. 1). E siccome l'opera del Filippino in quella cappella (se l'Albertini ha inteso parlare di lui) è circoscritta nel *Memoriale* al S. Pietro crocifisso; e gli Editori firentini vi aggiungono la storia della disputa, ed il compimento di quella del risorto nipote dell'Imperatore; così è a dirsi che le altre, attribuite al Masaccio, possano essere state eseguite o dallo stesso Fra Filippo, o da altro pittore vissuto dopo Masaccio e prima di Filippino, se pur quest'ultimo abbia lavorato in quella cappella.

Il certo è, che i documenti, pubblicati dal Milanesi, hanno rese più fitte le tenebre che nascondono la verità rispetto ai dipinti della cappella Brancacci. Io non presumo di averla svelata; ciò spetta a chi possegga maggior dottrina sopra la poca che io sentomi avere; e gli sia dato scoprir nuovi documenti, ed abbia l'opportunità di fare diligenti studj e confronti sopra le opere certe dei pittori di quel tempo.

Cesare Bernasconi.

PARTE SECONDA

STUDJ

SOPRA LA STORIA PITTORICA VERONESE

DAI MEDJ TEMPI FINO A TUTTO IL SECOLO XVIII.

AVVERTENZA

Per conservare con pronta evidenza l'esattezza cronologica, senza la quale non ci ha storia, credetti che ben giovasse il partire in capitoli, giusta i secoli, le seguenti memorie intorno la pittura veronese. Siccome poi non tutti i pittori vissero l' intera lor vita nel tempo circoscritto da ciascun capitolo; così debbo avvertire, che nel ricordarli guardai allo spazio, nel quale passarono la maggior parte della propria età: sia che fosser nati prima, o sopravvissuti all' epoca determinata dal capitolo in che vengono collocati; salvo però i pittori, il cui maggior numero d'opere, ancor sussistenti, hanno una sicura data; e questi ho registrato nel tempo certo di esse maggiori e migliori fatiche senza riguardo al principio o al termine della lor vita.

L'Abate Luigi Lanzi divise la storia della scuola pittorica veneziana in quattro epoche. Alla prima corrispondono i primi quattro capitoli di queste memorie; alla seconda i capitoli V. e VI; ed alla terza e quarta il capitolo VII.

Il lettore, che avrà la pazienza di confrontare il mio dettato con quello dell'Abate Lanzi, s'accorgerà facilmente

come in quella storia sia trattata la nostra pittura nel fatto della cronologia e rispetto al merito.

Spiegazione delle abbreviature.

B. Bottari. Raccolta di lettere sulla pittura, scultura ed architettura. Milano, MDCCCXXII.

C. Cicogna. Iscrizioni veneziane. Venezia, 1824 e seguenti.

Cign. Cignaroli. Postille di sua mano al libro del Dal Pozzo.

E. f. Editori firentini delle vite del Vasari. Firenze, 1846.

L. Lanzi. Storia pittorica dell'Italia. Milano, MDCCCXXV.

M. Maffei. Verona illustrata. Verona, MDCCXXXII.

P. Pozzo. Le vite de' pittori ecc. veronesi. Verona, MDCCXVIII.

V. Vasari. Le vite de' pittori. Firenze, Le Monnier, 1846.

Val. Valerini. Delle bellezze di Verona. Verona, 1586.

Zan. Manoscritto Zanandreis.

o. operava.

m. morto.

n. nato.

v. vivente.

INTRODUZIONE

L'Abate Luigi Lanzi nella — Storia Pittorica dell' Italia —, dopo aver giustificato l'estensione da lui data alla scuola romana, piglia a dire della veneziana; ed afferma avervi unito tutte le provincie soggette alla Repubblica di Venezia: — perchè i pittori sudditi di quel dominio si contan fra i Veneti (T. II, p. 5) —. Quando poi nell' Epoca seconda tolse a parlare di Paolo Caliari, egli accennò una scuola veronese di pittura con queste parole: — ella (la scuola veronese) potria far da sè sola una scuola a parte, se non ostasse che i maestri suoi principali attinsero l'arte o dal padovano Mantegna, o da' veneti Bellini, o dal Giorgione, o, come vedremo, da Tiziano (T. III, p. 174) —. È verità che Francesco Carotto e Francesco Monsignori, dopo essere stati istruiti in patria, si ponessero per qualche tempo sotto il magistero del Mantegna: e così Francesco Dal Moro, detto il Torbido, sotto quello del Giorgione; ma perchè il Liberale, Girolamo dai Libri, e Bonifacio migliorarono nell' arte,

dopo aver veduto le opere del Mantegna, dei Bellini e del Tiziano, non si può certo dedurre ch' eglino ne fossero gli scolari, od abbiano attinto l' arte da quelli. Con tal criterio non sarebbeci in Italia diversità di scuole dopo Rafaello, perchè dall' osservare le opere di lui tutti gli artisti, quale più e qual meno, tutti migliorarono nell' arte. E se pure il Carotto, il Monsignori, il Torbido, il Liberale, Girolamo dai Libri, Bonifacio fossero stati discepoli di altra scuola; per togliere a Verona la propria sua scuola di pittura, converrebbe dimostrare, che questi fossero i principali pittori della stessa città: la qual cosa credo onninamente impossibile; perchè Verona ebbe pittori anche più antichi, che salirono a' maggiori onori dell' arte italiana.

L'Abate Lanzi dovea dire, e dimostrare, da chi mai appresero l'arte l'Altichieri, Stefano da Zevio, Turrone, e Martino nel secolo XIV; da chi Vittor Pisano, Stefano da Zevio il juniore, Vincenzo di Stefano, Girolamo e Francesco Benaglio, Domenico Morone ed altri nel secolo XV; da chi mai Francesco Morone, Michel da Verona, Paolo Morando Cavazzola, Antonio Badile nella prima metà del secolo XVI; e da chi finalmente Paolo Caliari, Battista Zelotti (Farinati) nella seconda metà dello stesso secolo XVI. E di tutti questi rimangono pur al presente notissime opere, che dimostrano il tanto lor valore nell' arte.

Egli negò a Verona una scuola particolare di pittura; perchè, a suo dire, i maestri principali di qui attinsero l' arte fuori di patria. E pure continuando egli a parlare di Paolo Caliari, che certo è fra' sommi pittori veronesi,

dopo aver detto che fu ammaestrato dal Badile, il quale è veronese, continua: — notai ancora ch'ella (la scuola veronese) si è distinta in espressione, nè altrove si troverà un gusto così comune di animar le teste, che è quasi caratteristico della nazione. Vi pone anche una *bellezza sua propria* men piena e *più svelta* che nelle pitture venete, non però sì rubiconda nelle carni e sì fresca (T. III, p. 174) —. Poteva egli dare caratteri più speciali per distinguere la scuola veronese dalla veneziana? Poteva egli più manifestamente contraddire a quanto prima avea scritto?

Il Zanetti nel suo libro — Della Pittura veneziana — meritamente apprezzato e lodato anche dall'Abate Lanzi, che lo dice *sommamente istruttivo,* scrive di que' soli pittori, che per le chiese, e per altri luoghi esposti alla vista del pubblico, avean lavorato in Venezia. Egli, fra i pittori veronesi, ragiona di Paolo Farinati, di Paolo Caliari, di Battista Zelotti (Farinati), di Benedetto e di Carlo Caliari, di Luigi Benfatto, di Maffeo Verona, di Francesco Montemezzano, di Battista d'Angelo, detto Dal Moro, di Giulio dal Moro, di Dario Varottari e d'altri; e di tutti questi, vissuti nel secolo XVI, nessuno egli fa derivare dalla scuola veneziana; e perfino quando parla di Bonifacio, ch'egli dice veneziano (e noi dimostreremo avercene avuto tre di tal nome, e tutti e tre essere veronesi), non sa attribuirgli un maestro veneziano.

Le scuole più illustri della pittura italiana toccarono il loro apogeo negli ultimi anni del secolo XV. e nei primi del secolo XVI; Fra Bartolommeo di S. Marco, e Michelangelo

Buonaroti sono le più fulgide stelle della scuola firentina; il Perugino e Rafaello della romana; Giovanni Bellini, Giorgione e Tiziano della veneziana; Francesco Francia della bolognese; Andrea Mantegna e Giulio Romano della mantovana; Antonio Allegri da Correggio della parmense; Leonardo da Vinci e Bernardino Luino della milanese, ecc. ecc. Tutti questi pittori nacquero più o men tardi nel secolo XV, e sopravvissero nel secolo XVI. Per giudicare della pittura veronese era d'uopo studiare ed analizzare le opere dei pittori veronesi, che furono contemporanei o quasi coetanei a' più illustri delle altre scuole: non dimenticando che il Vasari ci conservò preziose memorie, e che parlò degnamente della pittura veronese de' primi anni del secolo XVI.

E pure l' Abate Lanzi, essendo stato in Verona, loda opere della decadenza dell'arte, e scrive persino di Paolo Farinati: — egli è quel pittore di cui, lasciando Verona, mi è dispiaciuto di non aver veduto ogni opera: tanto ho trovato di vero e di bello in quelle che vidi —; e non dice parola dei lavori, che pur oggi si ammirano conservatissimi, del Morone e del Cavazzola, i quali nati nel secolo XV, e vissuti ne' primi anni del XVI, furono i più insigni della scuola veronese dei lor dì.

Invano si cerca la pittura veronese nell' ultima storia della pittura italiana *esposta coi monumenti.* Il Prof. Rosini, che ne fu l'autore, avea sott'occhio l'opera immortale del Vasari (la cui autorità, quando giovavagli, propugnò più che non fosse d'uopo), e fu pure a Verona e ci dimorò alquanti giorni; e tuttavia più poterono in lui la fantasia

e la singolarità del suo vedere, che l'autorità del Vasari, e dei fatti, che ridono tuttodì delle sue affermazioni.

Egli comincia il suo dire della pittura veronese con queste parole: — A Verona di questa età (sino al 1360) nessuna pittura si mostra (T. II, p. 147) —. Io credo che ben poche città italiane abbiano, come Verona, una storia parlante della pittura antica italiana, che ascenda sopra il 1200 nei dipinti delle pareti e de' pilastri di una sola chiesa, vo' dire della basilica di san Zeno. Questo apparirà più distintamente nel capitolo I. delle presenti memorie; e non sarà la sola prova che smentisca solennemente un' asserzione da non creder che potesse uscire da chi pur afferma aver egli visitato Verona.

Egli non vuole che sia provato, avere l'Altichieri dipinti i meravigliosi a freschi della chiesetta di san Giorgio in Padova prima del 1400. Se ciò fosse, dice egli, sarebbe da paragonarlo per merito al Masaccio. Con questa esagerazione, il Rosini rifiutò la cronologia dataci dal Vasari e sostenuta da irrefragabili documenti. E quando il Vasari asserì, con manifesto errore di cronologia, che Vittor Pisano fosse discepolo di Andrea dal Castagno, egli, il Rosini, si affaticò, con fantastici argomenti, sostenere l'errore del biografo aretino; acciocchè il pittor veronese, onore della pittura italiana nella prima metà del secolo XV, si tramutasse in discepolo di oscuro maestro negli ultimi anni del secolo medesimo.

Paolo Morando Cavazzola, pittore veronese, quasi coetaneo a Rafaello, fu collocato dal Rosini nella terza epoca della sua storia (dal 1520 al 1590) con Paolo Caliari,

nato undici anni dopo la morte del Cavazzola, con Orlando Flacco, Bernardino ed altri vissuti sino ai primi anni del secolo XVII; mentre nell' epoca anteriore (dal 1500 al 1529) registrò Domenico Ricci detto il Brusasorci, nato alcuni anni dopo il Cavazzola e sopravvissutogli quaranta cinque anni. Si conservano ancora stupende opere a fresco e ad olio del Cavazzola, e del suo maestro Francesco Morone; ed il Rosini dopo aver dato l'incisione di un quadro del discepolo, quello cioè del san Tommaso, che certamente non è il capo-lavoro di quell' insigne pittore, si contenta dire: — Fu il Cavazzola discepolo di Francesco Morone già nominato, che *agevolmente* superò. Prova di quello che sarebbe riuscito, se fosse più lungamente vissuto, sia il san Tommaso, che si riporta di contro (T. V, p. 339) —.

Così il Rosini estimò il merito di due celebri artisti; e così ha inteso di scrivere la storia della pittura veronese!

Il Marchese Scipione Maffei, nella vastità delle materie da lui trattate con singolare erudizione e dottrina nella Verona illustrata, non dimenticò la pittura, e in poche pagine dimostrò: — potersi tessere seguita storia della pittura in Verona —.

Noi estenderemo le ricerche e gli studj sopra i patrj monumenti pittorici, e vedremo chiaramente che la scuola veronese fu pure indipendente ed originale quanto alcun' altra delle città consorelle, e non fu l' ultima ad influire e partecipare della gloria della pittura italiana.

CAPITOLO I.

PITTURA VERONESE DE' MEDJ TEMPI SINO AL RISORGIMENTO INFIN CIOÈ AI PRIMI ANNI DEL SECOLO XIV.

Verona conserva antichissime pitture, che confermano e rendono patente la verità, essere stati in Italia pittori, eziandio nel lungo spazio di tempo in cui essa andò sconvolta e dominata dai barbari. Negli orti del monastero a' ss. Nazario e Celso, che poi divenner degli Smania, vedesi una reliquia di chiesa antica; ed è una piccola cappella incavata a scarpello nel monte. Tutte le sue pareti son dipinte a fresco, e dagli scrostamenti appare anche di sotto una pittura ben più anteriore e più barbara. L'Abate Lanzi giudicò questi dipinti il più antico monumento pittorico che esista nel Veneto, e soggiunse: — i simboli, le fabbriche, le mosse e i vestiti delle figure, i caratteri aggiunti non lasciano dubitare, che la pittura sia anteriore d'assai al risorgimento dell'arte in Italia —. L'illustratore di Verona, il Marchese Scipione Maffei, ricorda aver veduto nell'archivio di S. Zenone un rotolo del secolo VIII,

nel quale fra gli altri testimonj è sottoscritto *Ego Eribertus pictor*. La chiesa sotterranea di s. Fermo maggiore, che certo esisteva prima del 1065, come prova il distico scolpito in uno de' pilastri sostenenti la vôlta, era tutta coperta di pitture, le quali furono stupidamente imbiancate; ma l'amor all'arti e la diligenza di benemerito sacerdote han fatto ad alcune riveder la luce. Nella cripta di s. Pietro Incarnario, fabbricata da Milone Conte di Verona per disposizione testamentaria de' 10 Luglio 955, sta dipinto un Crocifisso con quattro chiodi e suppedaneo, gli arcangeli Gabriele e Michele, e s. Giovanni con palio e sandali.

Ma la storia viva e parlante della pittura italiana de' medj tempi continuata sino al suo risorgimento, ci si offre nella basilica di s. Zenone. È incomprensibile, e fa meraviglia (direi quasi dispetto), che di questo tempio monumentale non abbian fatto cenno i grandi storici della pittura italiana, il Vasari, il Lanzi, ed il Rosini. E sì, che la smania d'imbiancare l'interno delle antiche chiese, miserevole retaggio di ogni tempo, rispettò in gran parte la vetusta maestà di quest'edifizio; ed è singolare suo pregio, il rimaner visibile in più parti la veneranda sua primitiva muratura.

Nell' iscrizione sepolcrale dell' Arcidiacono Pacifico, morto nell'anno 846, fra le chiese da lui fondate o rinnovate, la Zenoniana è delle prime. Le due iscrizioni, l'una nel basso del campanile e l'altra nel muro della chiesa, ci dicono che nel 1045 si cominciò murare il campanile e compì nel 1178, e che quarant' anni

prima (1138) la chiesa fu rinnovata ed ingrandita. Era già dunque vicina al suo compimento, quando cominciavano mostrarsi (secolo XI e XII) la basilica di s. Marco in Venezia, la cattedrale di Pisa, e in parte quella di Siena.

Il Marchese Ricci nella storia dell'architettura scrive: — l'insieme della basilica e del deperito monastero di s. Zeno in Verona presenta una successione interessante d'architettonici monumenti, che dal secolo VI. pervengono al XII (T. I, p. 448, Modena 1857) —.

Questo tempio avea soli tre altari; e, secondo l'antica costumanza cristiana, qua e là sulle pareti e sui pilastri furon dipinte divote imagini e fatti d'istoria sacra, disposti senza ordine, e, come ogni occhio di tratto scorge, in epoche diverse, e più e meno rimote. Qui l'intelligente ha vasto campo da osservare il procedere dell'arte dal secolo X (e già forse dall'VIII) fino al XIII; e di vedervi pur lucentemente ornato il risorgimento dell'arte nel secolo XIV.

Pochi sono i dipinti di maniera greca e dei musaicisti, ed è facile lo scorgere che questi non sono i più antichi. La qual cosa, mi pare, confermi che prima e dopo il 1204 (quando cioè Costantinopoli fu presa dai Veneziani, donde gli artefici greci si sparsero per tutta Italia) in Verona si coltivava una pittura propria nazionale italiana.

Il dipinto, a mio credere, più antico si vede nella cripta, ed è una N. D. colossale col Bambino in braccio, che tiene in mano un papiro. Sopra la Vergine in grandi caratteri della decadenza romana si legge: — S. MARIA —.

Il sembiante di lei composto più allo sdegno che alla pietà, e il quasi truce del Figlio, rappresentano le condizioni della civiltà di esso tempo, in che le invasioni dei barbari succedentisi le une alle altre, le stragi, le rapine, i sconvolgimenti recarono negli animi dei popoli l'ira e il terrore; però, come sentivano, dipingevano: fieramente e rozzamente severi. La forma de' caratteri ci assicura essere il dipinto anteriore al secolo decimo; e dal confronto chiara n'appare la vetustà. Sulla parete a destra di chi entra in chiesa, e precisamente sopra le due ultime statue degli Apostoli, si osservi il giganteseo s. Cristoforo, e ciascuno a sè medesimo attesterà essere meno antico della Vergine nella cripta. E pure là dagli scrostamenti appajono pitture più antiche stanti di sotto; e il s. Cristoforo è appunto nello strato più antico, cui i posteriori salvarono.

Pitture antichissime, come dimostrano l'estrema loro rozzezza, sono le storie che si veggono più là del s. Cristoforo sulla stessa parete: rappresentano Lazzaro risuscitato, e il battesimo del Redentore. Egualmente antichissimi sono i frammenti di pitture che qua e là si scorgono nelle due pareti sotto gli scrostamenti dei dipinti sovrappostivi e ripetuti.

Toglie ogni dubbio, che in que' tempi assai remoti si dipingesse nella basilica, l'iscrizione posta al sarcofago di Ubertino della Scala, stante nel chiostro vicino, dove si accenna una pittura fatta eseguire da Gaudione prete nel 1123. Nel lato orientale esterno, e proprio nella nicchia presso il pilastro angolare della facciata, si vede

dipinta a fresco una Vergine col Bambino: vero modello delle pitture de' più antichi musaicisti. Il suo luogo, che è un ingrandimento meno antico della chiesa, ci dimostra essere posteriore alle più vetuste eseguitesi nell'interno.

Dipinti men antichi, e riferibili agli ultimi anni del secolo XIII, sono i tre santi sopra la porta che dal lato della sacristia conduce nel chiostro, e vicino a questi, di altra mano, il s. Cristoforo col Bambino.

Non rimanendoci memorie, le quali ricordino i nomi de' pittori e il tempo preciso in cui hanno lavorato, torna inutile una specificata descrizione di tutte le pitture che quivi ancora si conservano. Ciò che ho scritto credo bastevole a raffermare nel lettore, il quale visiterà questa insigne basilica, la persuasione, che sino dalla primitiva costruzione s'incominciò, e di poi per tutti i medj tempi si segnì ad ornarla con pitture.

Ma la storia dell'antica pittura veronese, che da questo tempio risplende, non fermasi a que' tempi di mezzo, essendovi pitture le quali segnano il risorgimento ed il progresso per tutto il secolo XIV. Qui pure ci mancano le memorie contemporanee; però facile e forte argomento, onde convincerne, ci fornisce l'a fresco meno antico di essa basilica, il quale è sopra l'arco della navata di mezzo respiciente il presbiterio, porta l'anno 1397, e chiaramente si manifesta per posteriore di non pochi anni a quelli, che ora siamo per ricordare, riserbandoci l'altro pel segnente capitolo.

Pare che ne' primi anni del secolo XIV. un solo pittore abbia molto lavorato in questa chiesa. Per lui la pittura

qui cominciò divenire arte bella. I suoi dipinti cel manifestano per contemporaneo di Giotto, ed alcuni fin si direbbero opere del celeberrimo Firentino, se per qualche parte non vi dominasse alquanto di secchezza ne' contorni. Tanta è la grazia e finitezza delle teste, il piegar sciolto e leggiero, bene inteso il muover delle figure, bene espressi gli affetti di amore e di devozione, e bello il comporre, che non lascia dubbio aver egli almeno veduto le opere di Giotto: e forse a quel medesimo tempo l'illustre Firentino dipingeva in Verona per gli Scaligeri. Vicino al secondo altare a diritta di chi entra in chiesa, e dietro proprio le colonne staccate dalla parete, è un deposto di croce con molte figure, sì al vivo esprimenti amore e compassione, da lasciarne assai dubbiare se sien o no opera dello stesso Giotto; che certo gli farebbe onore. Sono pure degne di Giotto le due figure, tuttavia rimastevi, della presentazione al tempio: la qual pittura è in parte perduta per l'introduzione dell'altare testè accennato. Belle pur sono le due storie, relative a s. Nicolò da Bari, sopra le statue degli Apostoli. In una il s. Vescovo soccorre secretamente un padre di tre figlie da marito, una delle quali, accortasi della carità del Santo, mestamente e grata sorride. L'altra dipintura rappresenta il Santo che salva dal naufragio una nave piena di passaggieri: mezza la nave più non vedesi, perchè distrussela lo scalpello. Della stessa mano sono i dipinti sull'ultima smaltatura, che è lì presso le medesime statue degli Apostoli. Simigliantemente lo stesso artefice dipinse sulla parete a destra della parte superiore della basilica la

deposizione del corpo di s. Zeno nell'arca per opera de' ss. Benigno e Caro, e di sopra s. Caterina e s. Giorgio a cavallo che uccide il dragone; il s. Alò sull'ultimo pilastro della stessa parte; sopra il pilastro di faccia nella parete a sinistra la graziosissima s. Caterina; e vicino alla porta della sagrestia l'Angelo Rafaello col giovane Tobia. Il peculiare carattere di tutti questi dipinti, ognora a sè conforme, farebbe credere che il genio dell'egregio pittore abbia qui preso largo campo per dimostrare il proprio valore, progredendo nell'arte dalle prime alle ultime sue opere.

Appartengono pure alla pittura risorta le due Vergini col Bambino, l'una vestita di bianco seduta in trono stante sopra il pilastro della parete a destra vicino alle statue degli Apostoli; e l'altra nella stessa parete vicino al discendersi alla cripta. Ambedue, sebbene svariate nel colorito, sono tenute per opera dell'Altichieri. Si attribuiscono a Stefano da Zevio il vecchio, contemporaneo dell'Altichieri, i grandiosi a fresco nel coro, dove si palesa una scuola diversa, che pur mostra effettivo progresso nell'arte. Se vi mancano le grazie e l'espressione dell'Altichieri, non è certamente inferiore quanto a disegno, al piegare de' panni, ed alla vivacità delle teste; e nell'insieme è forse superiore per una cotal sveltezza, che talor si desidera ne' seguaci di Giotto.

Da porsi fra i Giotteschi è certamente l'autore della pittura sopraccennata, che ha l'anno 1397. Ognuno può con facilità giudicare esser questa indubbiamente posteriore ai dipinti del coro; la qual cosa ci dee persuadere,

che Verona, al tempo del risorgimento dell' arte, avesse sua propria scuola; e che quando Giotto diffuse per tutta Italia le stupende prove del suo valore artistico, alcuni in Verona prendesser poi camminare sull' orme gloriose di lui: ed altri, nello stesso tempo inspirati dal genio dell' arte, seguissero la via dell' antica scuola veronese, ferma di mantenersi indipendente. Ciò vedremo più chiaro ne' seguenti capitoli.

CAPITOLO II.

PITTURA VERONESE DEL SECOLO XIV.

Verona, che fu residenza e stanza di alcuni re d'Italia e d'imperatori, ricorda la sua maggiore grandezza essere stata a' tempi della dominazione Scaligera. Egli è certo che nella prima metà del secolo XIV. la corte di que' signori era la più splendida della Penisola. Il Boccaccio, scrittore contemporaneo agli Scaligeri, nella novella I. scrive: — Sì come chiarissima fama quasi per tutto il mondo suona, messer Cane della Scala, al quale fu favorevole la fortuna, fu uno de' più notabili e de' più magnifici signori che, dall'imperadore Federigo secondo in qua, si sapesse in Italia —. Milano, Firenze, Napoli e Roma, travagliate da lotte civili o guerre esterne, aveano ben altre cure, che quelle di coltivare le lettere e le arti. Dante, quel gigante de' suoi dì dello scibile umano, fuggito dalla città natale, ricoverò in Verona, e fecela patria de' suoi discendenti. Petrarca qui ebbe più volte

sollievo ne'travaglj della sua vita, e fu ospite di celebre letterato veronese suo amico. Altri uomini de' più dotti ed insigni accorrevano da ogni parte alla corte Scaligera, e godeanci generosa e principesca accoglienza. A quel tempo Verona, si può dire, era l'Atene d'Italia.

Limitandoci parlare delle arti belle, ricorderemo il ponte di Castel Vecchio, e i sepolcri che alcuni Scaligeri vennersi preparando; le quali opere ne attestano pur oggidì la grandezza e la magnificenza. I loro palazzi erano abbelliti dalla mano de' migliori artefici in ogni genere: certo che i pittori veronesi n'ebber lor parte. E se la venuta di Giotto recò forse colle sue opere movenza alla nostra pittura, non deesi però credere, che i veronesi apprendessero da lui il dipingere. Egli trovò qui la pittura bene avviata, e potè averne emuli generosi, anzichè servili imitatori. Di ciò abbiamo dimostrazione evidente dal fatto, che in Firenze ed in altre città i suoi discepoli non raggiunsero il merito del maestro; ma in Verona l'arte avanzò, ed ebbe il primato in Italia nella seconda metà del secolo XIV. e ne' primi anni del XV. per opera dell'Altichieri e di Vittor Pisano (Veggansi i capitoli III. e V. della prima parte di questo libro).

POJA pittore v. 1298.

Negli ultimi anni del secolo XIII e ne' primi del XIV. qua vivea il pittore Poja conosciuto soltanto per un frammento del testamento del vescovo veronese Bonincontro da lui scritto nel 1298: — Item lego nobili mulieri domnae Viridi, uxori memorati domni Alberti della Scala, anconam unam, quae est in vitro, et quam Poja pictor habet —.

Il pittore di nome Gherardo nel 1311 fece il suo testamento, stante ora nell' archivio della Finanza, ed apparteneva al monastero di s. Martino di Avesa. Di lui non si ha altra memoria. GHERARDO m. intorno il 1311.

Il Maffei vide nel convento dei pp. dell' Oratorio — un' antica, grande e commendabile tavola divisa in molti comparti, dove leggevasi *Daniel pinxit*; alcuni vogliono che vi fosse segnato l' anno 1354 —. Questa tavola più non esiste. DANIELE o. 1354.

A' primi anni del secolo XIV si dee assegnare l' Ignoto pittore, che lavorò nella basilica di s. Zeno, le insigni opere del quale abbiamo ricordato nel capitolo anteriore al presente. Ma la storia non ci tramandò il nome di quel singolare ingegno, per cui opera, anche in Verona a quel tempo, cominciò ad esser arte bella. IGNOTO o. ne' primi anni del secolo XIV.

Ben più conosciuto è l'Altichieri, nato pochi anni prima della morte di Giotto. Forse egli fu discepolo di un seguace dell' Ignoto testè ricordato. Ritrasse dalle bellezze dell' opere da Giotto eseguite in Verona, e seguendone liberamente l' impulso, superò (al dire del Selvatico, e dell' ultimo storico della pittura italiana, il Prof. Rosini da Pisa) Giotto ed i giotteschi, e fece effettivamente avanzar l'arte in Italia (Vedi il cap. III. della prima parte). Cresciuto sotto la grandezza degli Scaligeri, dipinse in una lor sala l'assedio di Gerusalemme. Di quest'opera e di altre eseguite dall'Altichieri in Verona, e che son ricordate dal Vasari, non ce ne rimane vestigio. È credibile che molto egli abbia qui lavorato; ma pochi ed incerti sono i dipinti che ora si additano della sua mano. Oltre ALTICHIERI n. 1330 m. 1382.

le due belle Vergini col Putto in s. Zeno, già accennate, si crede opera sua il grandioso a fresco nel luogo terreno del palazzo Scaligero, che è di sotto l'attuale archivio Comunale in Piazza de' Signori. Con minore incertezza si assegna a lui il bellissimo a fresco nella cappella Cavalli in s. Anastasia, in parte mutilato dall'introduzione dell'arca di Federico Cavalli eretta nel 1390; così pure le graziose e diligenti pitture con santi di rara espressione intorno al sarcofago di Aventino Fracastoro, medico di Cangrande I, collocato ad uno de' lati della facciata della chiesa di s. Fermo, ed ha l'anno 1350, che leggesi nella sottoposta iscrizione. Ma il dove risplende il genio di questo pittore, si è ne' più bei dipinti della cappella di s. Felice nella basilica di s. Antonio in Padova, e nella vicina chiesetta di s. Giorgio: le quali opere furono a lui rivendicate colla testimonianza d'irrefragabile e contemporaneo documento. Bastino questi cenni ad un artista, del quale abbiamo estesamente parlato nel capitolo III. e nell'appendice II. della prima parte del presente libro.

TURRONE o. 1360. Contemporaneo, e forse condiscepolo dell'Altichieri, è il Turrone, che si fa conoscere nell'unica opera certa che di lui sia nota, posseduta dal Museo Civico di Verona, ove si legge in caratteri semigotici: — Opus Turronis MCCCLX —. È un'anconetta divisa in cinque compartimenti, ne' quali stan dipinti quattro santi, e in quel di mezzo il Padre Eterno con in grembo il Crocifisso. Nel soprarchetto vi dipinse l'incoronazione della Vergine con vaghissimi angioletti; in tutta l'anconetta domina una gajezza, un affetto, una vivacità e forza di

colorito, da crederla opera di tempo assai meno antico: e tutta l'opera è conservatissima. Al medesimo pittore si attribuiscono i santi a fresco (figure intere e maggiori del vero) sopra la porta della chiesa de' ss. Siro e Libera. Peccato! che i ristauri impediscano di poterne estimare il merito. La famiglia Turrone si trova iscritta nella serie delle famiglie che appartenevano al Consiglio di questa città dall'anno 1405 al 1439.

JACOPO da Verona o. 1390.

Jacopo da Verona, nominato Jacopo Avanzi dal Vasari, e Jacopo Davanzo dall'Anonimo Morelliano, fu discepolo dell'Altichieri, ed ajutò il maestro ne' dipinti della cappella di s. Felice, e della chiesetta di s. Giorgio in Padova; sopra di che veggasi il capitolo III. e l'appendice II. della prima parte. Dipinse Jacopo nella stessa città quasi tutte le pareti della chiesa di s. Michele riedificata nel 1390 dai Signori di Carrara, e 'l nome suo replicatamente v'è posto: — Opus Jacobi de Verona — Si attribuisce a lui l'a fresco segnato coll'anno 1397 nella basilica di s. Zeno in Verona, che abbiamo detto essere sopra l'arco della navata di mezzo vicino al presbiterio. È un'imitazione, quasi direi copia, dell'a fresco dell'Altichieri nella cappella Cavalli. Sta la Vergine seduta col divin Figlio ed è circondata da Angeli; ha dinanzi genuflessi, l'un dietro l'altro, sei frati, cui altrettanti santi dello stesso Ordine le presentano. Quivi chiaro appare un discepolo dell'Altichieri con un far più largo di quello del maestro, cui però non raggiunse nel disegno, nella grazia e nell'intonazione. In una tavola, esistente nell'Accademia di s. Luca in Firenze, Giotto egualmente compose la Vergine con alquanti Angeli

che la circondano: il che mise in alcuno il pensiero che l'a fresco della cappella Cavalli fosse opera dell'insigne Firentino. Ma il colorito acceso, e più di tutto la conformità co' dipinti della chiesetta di san Giorgio in Padova, mi fanno tener fermo ch'ella sia del nostro Altichieri.

MARTINO o. 1396. Al secolo XIV. appartengono gli a freschi intorno il pulpito, costruito nel 1396, della chiesa di s. Fermo. Solevano le guide attribuirli a Stefano da Zevio, ma in questi ultimi anni si scoperse il nome del pittore, fin qua ignoto alla storia dell'arte: — Martinus p. — . Questo pittore si trovò in seguito registrato nel libro dell'estimo del 1409 (Archivio Municipale) colle parole: — Magister Martinus pictor q.ⁿ Antonii —. E siccome nel libro dell'estimo del 1418 si trovò la partita: — Zeno pictor q.ⁿ Magistri Martini —, così possiamo conchiudere che il pittore Martino morì fra il 1409 ed il 1418; ed altresì conoscere un altro pittore, cioè Zenone figliuolo di Martino, che fiorì nella prima metà del secolo XV. e del quale parleremo a suo luogo. Al medesimo Martino si reputa la bella crocifissione dipinta a fresco nell'arco interno sopra la porta maggiore della stessa chiesa di s. Fermo: composizione ricca di figure ben disposte, espressione viva e buon disegno sono i pregj di questo dipinto. La qual opera e gli a freschi intorno al pulpito rendono meritevole il Martino di essere registrato fra i migliori seguaci dell'Altichieri. È pure tenuta opera di lui l'incoronazione della Vergine dipinta a fresco sopra un angolo della facciata di s. Maria della Scala.

Il pittore Dante de' Baccalari è conosciuto per un antico quadro in tavola, che esiste nella piccola chiesa di s. Zeno nella terra di s. Giovanni Ilarione di questa provincia; ha la seguente scritta: — Dante de' Bacalari 1409 —.

DANTE de' Baccalari o. 1409.

Il Carli nel tomo VI. della storia di Verona scrive, aver letto in un libro antico membranaceo della magnifica Fiscal Camera, che i pittori veronesi Jacopo di s. Cecilia, Silvestro della Seta Fantino, Giovanni di s. Sebastiano, Corrado di Bonaventura da s. Paolo, unitamente ad Antonio Guarnerino, Domenico Paino e Natale, tutti e tre di Padova, abbellirono co' loro dipinti gli appartamenti preparati in Castel Vecchio, ed il palazzo pubblico, detto in que' giorni *la corte degli Scaligeri*, ad alloggio di Francesco di Carrara e della sua corte, che nel Maggio del 1404 fece il suo ingresso in Verona.

JACOPO di s. Cecilia, SILVESTRO della Seta Fantino. GIOVANNI di s. Sebastiano, CORRADO di Bonaventura di s. Paolo operavano tutti e quattro prima del 1404.

Registriamo poi per ultimo tra i pittori del secolo XIV. Stefano da Zevio il seniore, sebbene per età fosse da porre allo stesso tempo dell'Altichieri. La ragione, dell'averlo qua trasferito, è di non confonderlo coi seguaci di questo. Egli non si lasciò trasportare dall'ammirazione all'opere di Giotto in modo che abbandonasse le originali tradizioni della scuola veronese. Il Vasari parla di un pittore Stefano da Zevio, e dice che questi lavorava quando Donatello fu in Verona (intorno al 1450). Basta vedere il dipinto nella chiesa parrochiale d' Illasi per tenere ch'egli non può esser quello, le cui opere ricordate dal Vasari, tuttavia esistenti, mostrano evidentemente un tempo posteriore di oltre mezzo secolo.

STEFANO da Zevio il seniore.

Ben a ragione il Maffei, non potendo spiegare il

racconto del Vasari, credette fosserci stati due pittori col nome di Stefano, l'uno più antico dell'altro. Ciò è confermato dall'anagrafi 1433 *Isolo infra* (Archivio Munipale), dove si legge: — Ser Magister Stephanus depinctor q.ⁿ Johannis an. 40 —. Questo Stefano maestro pittore, che nel 1433 avea 40 anni, e quindi nato nel 1393, potea certo aver lavorato intorno al 1450, al tempo cioè di Donatello. L'aggiunto *da Zevio* può divenir dall'inesatta informazione avuta dal Vasari; ed in fatti le iscrizioni di tre dipinti, i soli segnati del suo nome, due de' quali pur sussistenti, e già ricordati dallo stesso Vasari, dicon solo: — Stephanus pinxit —. Di questo pittore parleremo nel capitolo seguente, al quale per età egli dee appartenere.

In quanto a Stefano da Zevio il seniore, di cui ora dobbiamo occuparci, oltre i già ricordati dipinti a fresco nel coro della basilica di s. Zeno, si vuole da alcuni che sia opera di lui la bella crocifissione vicin la porta della sagrestia della stessa basilica, da pochi anni, per la diligenza d'un bravo giovane addetto alla medesima chiesa, svelata dall'imbiancatura, sotto cui giaceva. Essa però da altri assegnasi all'Altichieri; e certamente che a nessun dei due spiacerebbe l'averla fatta. L'unica opera sicura di Stefano da Zevio, confermataci da remotissima tradizione, è la sopraddetta stante in un altare della chiesa d'Illasi. Essa rappresenta la Vergine col Putto seduta in trono, sei angioletti in gloria, ed il pavone a' piedi. Questo dipinto a buon fresco, trasportato col muro, è l'unico residuo de' grandiosi dipinti che coprivano la facciata di essa chiesa. Se là non mostransi le grazie e la finitezza dell'Altichieri,

e se anche nel disegno gli sta al di sotto; ne son compenso la sveltezza della figura, la dignità matronale, ed una ricchezza di colorito, che pel tempo in cui uscì (certo intorno la metà del secolo XIV) accenna all'alto grado, al quale era per salire la pittura veronese nel secolo seguente.

CAPITOLO III.

PITTURA VERONESE NELLA PRIMA METÀ DEL SECOLO XV.

Abbiamo veduto che l'Altichieri, durante la seconda metà del secolo XIV., succedette nel primato della pittura veronese all'ignoto autore de' più begli a freschi della basilica di s. Zeno. Negli ultimi anni della dominazione Scaligera, l'Altichieri si recò a Padova, e pare che, essendosi allontanato dagli sconvolgimenti della patria, ivi terminasse i suoi giorni. Per la qual cosa Stefano da Zevio, il seniore, rimasto in Verona senza il grand'emulo nell'arte, e vissuto oltre il 1400, divenne il capo scuola della patria pittura. Con ciò si spiega il non trovarsi alcun seguace dell'Altichieri fra i pittori veronesi della prima metà del secolo XV; e tutti i conosciuti apparir chiaramente derivati dalla scuola di Stefano da Zevio, il seniore.

Il primo onore della pittura veronese nella prima metà del secolo XV. spetta a Vittor Pisano, il quale nella semplicità del comporre, e specialmente nel colorito si

VITTOR PISANO n. 1380. m. 1451. (B. f.).

mostra seguace e forse discepolo del vecchio Stefano. Egli fu celebrato dai più celebri letterati italiani de' suoi dì, ed accetto a' principi di tutta la Penisola. Lasciò degne prove del suo ingegno a Mantova, a Ferrara, a Venezia, a Milano, a Pavia, a Firenze, a Roma ed a Napoli. Di lui abbiamo parlato per disteso nella prima metà di questi studj; e qui torneremo soltanto ricordare, che nelle poche opere, che ancor rimangono di sua mano, patente scorgesi aver egli dato alla pittura italiana un grande avanzamento: — mentre le cose fatte innanzi a lui si possono dire dipinte, e le sue vive, veraci e naturali —. I suoi angioli che circondano N. D. nella tavola, ora stante nella Pinacoteca veronese, la quale venne dal soppresso convento di s. Domenico, sono un lavoro maestro della pittura *mistica;* eglino han vita, moto ed espressione tale, che forse non fu raggiunta da' posteriori. L' Annunziata del monumento Brenzoni nella chiesa di s. Fermo, e il s. Giorgio sopra l'arco della cappella Pellegrini in s. Anastasia, sono le sole opere pubbliche a fresco, che con certezza ci si additino essere di lui in Verona.

GIOVANNI BADILE
o. nel 1418.
m. prima del 1478.

Giovanni Badile fu pure discepolo e seguace dell'antico Stefano, come ci dimostra l' unica opera che oggidì si conosca. Ed è una tavola divisa in sette compartimenti colla scritta in caratteri semigotici: — Johes Baili — che si vede in questa civica Pinacoteca, e proviene dal soppresso convento di s. Tommaso Cantuariense. In una postilla di mano del celebrato pittore Gian Bettino Cignaroli al libro delle vite de' pittori, ecc. del Commendatore Dal

Pozzo (il qual libro con tutti gli altri d'arte, che possedeva, egli legò a quest'Accademia di pittura e scultura) si legge: — Ho rinvenuto pittura di questo Giovanni nella chiesa di s. Giorgio vicino a s. Anastasia, prossima alla porta che comunica interiormente col convento, sopra cui è espresso la ss.^{ma} Vergine d'aria graziosa e vestita nobilmente, con il fanciullino in braccio similmente grazioso; dalle parti sono s. Antonio Abate ed un ritratto di persona ginocchioni. Sotto i piedi della Vergine è scritto Joannes Baili —. Questa pittura più non sussiste, e la descrizione del Cignaroli ne fa maggiormente lamentare la perdita.

Ma se il tempo, e peggio la stupidezza degli uomini, c'impediscono di bene estimare il merito pittorico di Giovanni Badile, il tempo e gli uomini non valsero a togliergli l'onore d'essere lo stipite dell'illustre famiglia de' pittori, che continuò fiorire per quasi tutto il secolo XVI. Nel libro dell'estimo veronese della contrada di s. Cecilia (Archivio Municipale di Verona) dell'anno 1418 si trova registrato: — Magister Johannes pictor Baylus; e similmente nel libro dell'estimo del 1433. Nel libro poi dei debitori per uso dell'acque nel 1478 dell'istessa contrada di s. Cecilia si legge: — Antonius Baylus pictor q. magistri Johannis pictoris —. Questi documenti dimostrano, che Giovanni Badile era già maestro pittore nel 1418; che ancor viveva nel 1433; e che morì prima del 1478, lasciando il figliuolo Antonio pittore. Da Antonio Badile nacque Girolamo, che fu padre di quell'Antonio che divenne suocero e maestro di Paolo Caliari. De' discendenti di Giovanni Badile parleremo ne' capitoli seguenti.

PIETRO PAOLO BADILE n. ne' primi anni del secolo XV.

Qui dobbiamo ricordare Pietro Paolo Badile, forse fratello di Giovanni; ma di lui non rimase altra memoria, che la registrata in un' anagrafi del secolo XV. della contrada di s. Maria antica: — Petrus Paulus Baylus pictor q. Francisci an. 60 —. Forse da Pietro Paolo nacque Francesco Badile pittore, che lavorò negli ultimi anni del secolo XV, e che a suo luogo ne sarà fatta parola.

STEFANO DA ZEVIO juniore n. 1393, o. nel 1450.

Sopra l' esistenza di due pittori di nome Stefano, l' uno più antico dell'altro, abbiamo parlato nell'antecedente capitolo. Abbiamo pur veduto la ragionevolezza di credere che Stefano, il juniore, sia il ricordato dall'anagrafi del 1433 d' Isolo infra: — Ser Magister Stephanus depinctor q.ⁿ Johannis an. 40 —; perchè, essendo nato nel 1393, può reggere quello che scrisse il Vasari, ed è: — Donatello celebre scultor Fiorentino, viste le di lui pitture in Verona, (*poco prima del* 1450) ne fece le meraviglie, affermando che quelle che egli faceva a fresco erano le migliori, che sino a que' tempi si fossero vedute in quelle parti —. Non così per età sono da attribuirsi a lui le pitture in Mantova, che il Dal Pozzo accenna segnate dell' anno 1463, e il continuatore del Zagata (Cronaca di Verona) dell'anno 1495. Queste debbonsi assegnare a Vincenzo figlio di Stefano ricordato dal Vasari stesso.

Gli scrittori venuti da poi confusero i tre pittori Stefano seniore, Stefano juniore, e Vincenzo di Stefano, in un solo, dandogli così un'età di oltre un secolo e mezzo. Vincenzo di Stefano appartiene alla seconda metà del secolo XV; qui ci occuperemo soltanto del pittore Stefano il juniore.

Il Vasari scrisse: Alcuni affermano che, prima che Stefano venisse a Firenze, egli fu discepolo di maestro Liberale, pittore veronese; ma questo non importa: basta che imparò tutto quello, che in lui fu di buono, in Firenze da Agnolo Gaddi. Quest'andata di Stefano a Firenze fu combattuta con buoni argomenti dal Maffei; ma indarno: perchè, senza tenersene conto, il Lanzi, il Rosini e gli eruditi Editori fiorentini dell'ultima stampa delle vite del Vasari la seguirono. Agnolo Gaddi, morto nel 1396 (pag. 15 della prima parte di questo libro), non potè esser maestro di Stefano, che nacque nel 1395, cioè un anno prima della morte del supposto maestro. Questo magistero di Agnolo Gaddi è così un'evidente invenzione, quanto l'altra del magistero del Liberale. Liberale nacque nel 1451, quando intorno a quell'anno il Donatello lodava le opere a fresco del supposto discepolo.

Il Maffei crede con buon fondamento che Stefano juniore imparasse l'arte da Vittore Pisano, il quale nacque tredici anni prima di lui. Di fatto nelle poche opere di sua mano, che ancor sussistono, si scorge ad evidenza un seguace di quel celebre maestro nel metodo del comporre e nel colorito. Stefano raggiunse e forse superò il maestro nella vivacità e carnosità delle teste; ma gli fu lontano nella grazia, nel disegno, nella gentilezza, e più di tutto gli restò addietro nell'espressione. Fra le opere di Stefano il juniore, ricordate dal Vasari, v'ha solo le reliquie di due dipinti a fresco: l'uno sopra la casa Sona nella strada di s. Paolo che mette alla Porta del Vescovo,

dov'è dipinta N. D. col Putto, angeli che la circondano, e s. Cristoforo. Gli angioli del Vasari, giustamente detti *molto belli*, sono abbastanza conservati; in mezzo al dipinto si legge: — Stefanus pinxit —. L'altro a fresco è sopra la porta piccola della chiesa di s. Eufemia. È singolare che le due teste de' Profeti, lodate particolarmente dal Vasari, sieno le meno danneggiate, e giustifichino tuttodì il giudizio del biografo. Qui pure in mezzo al dipinto stava scritto, ed ora pur si legge con difficoltà: — Stefanus pinxit —.

Tutto il fare di questi due a freschi si vede in una piccola tavola, rappresentante l'adorazione de' Magi, nella galleria di Brera in Milano colla scritta: — Stefanus pinxit 1435 —. La forma dei caratteri identica a quella de' due sopra ricordati a freschi, e la data appostavi, aggiungono testimonianza, perchè si creda opera del nostro Stefano, e non mai di Stefano firentino, detto Simia, discepolo di Giotto, così registrata nell'antico catalogo di quella galleria con manifesto anacronismo. A confermazione di ciò si ricorda che in un manoscritto (Zanandreis) de' primi anni di questo secolo parlandosi di Stefano, è detto: — Pregiatissimo quadro in tavola e ben conservato conservavasi un tempo in casa Ottolini, ora credo in Milano, e v' era figurata l' adorazione de' Magi in piccole figure col suo nome — Stefanus pinxit 1435 —. È pure tenuta opera di Stefano il bell'a fresco dipinto nell'arco esterno della porta maggiore della chiesa di s. Giovanni in Valle. Rappresenta N. D. col Putto assisa in cattedra fra i ss. Bartolommeo ed Antonio Ab., e

nella vôlta in tre fondi l'Agnello Pasquale e li ss. Giovanni Battista ed Isaia profeta.

Si attribuiscono a Stefano juniore gli a freschi della cappella, divenuta stanza delle funi delle campane in s. Maria della Scala. Son essi divisi in molti compartimenti, e rappresentano per la maggior parte alquanti fatti di s. Filippo Benizzi. L'architettura ben intesa, e diligentemente condotta, m'induce l'opinione che l'invenzione di tutta l'opera, e forse il dipinto di alcuni compartimenti sia lavoro del Pisano, e siesi compiuto per la maggior parte da' suoi scolari Stefano juniore, e Vincenzo di Stefano. La medaglia di Lionello d'Este, che si vede rappresentata con altre per ornamento delle finestre, è la prima delle fatte dal Pisano in onor di quel Principe. Ciò parmi conduca a credere che le invenzioni di que' dipinti sien posteriori al 1441 (nel qual anno Lionello ascese al principato), ed anteriori al 1446, poichè in quest'anno il Pisano lavorò per esso Principe un altro medaglione in bronzo di maggior artifizio ed onorificenza, che assai probabilmente sarebbesi qui ritratto, se gli a freschi fossero stati condotti dopo il 1446.

Un pittore Boninsegna si trova notato nel libro dell'estimo del 1408: — Boninsegna pictor q. Zenonis de Chiozega —. Questo documento giustifica il detto dal Maffei di aver potuto leggere sotto un dipinto nella cappella Salerni, ove ora riescono le corde delle campane in s. Anastasia. Delle pitture di questa cappella non ci rimane quasi traccia. BONINSEGNA o. nel 1408.

STEFANO DAI LIBRI n. intorno al 1420.

Nome sin qui sconosciuto è Stefano dai Libri. Il soprannome *dai Libri* ci assicura che questi era per professione un miniatore. Egli è il capo d'illustre famiglia di artefici, continuatasi in fiore sin oltre la metà del secolo XVI. Da Stefano nacque intorno al 1452 Francesco dai Libri miniatore, da Francesco nel 1474 nacque Girolamo pittore e miniatore, e nel 1483 il maestro Calisto. Finalmente da Girolamo nacque nel 1500 Francesco pittore, miniatore ed architetto, che di sè non ci lasciò posteri. D'ognuno dei discendenti di Stefano a lor luogo parleremo. Qui deesi considerare come e quanto fosse pur in Verona coltivata l'arte del miniare, la quale fu studio ed occupazione di una famiglia per oltre un secolo e mezzo; e quanto sia lamentabile la perdita di tante e sì eccellenti opere, ed altresì doloroso il mancarne le memorie con che illustrare un'importantissima parte della pittura veronese. *

* La discendenza della famiglia degli artisti, cognominati Dai Libri, appare dai seguenti estratti dalle anagrafi degli anni 1492 e 1529, che sono nell'archivio Municipale:

(Anagrafi 1492)		(Anagrafi 1529 s. Paolo)	
Franciscus miniator fil. q. *Stefani* a libris	40	Hieronimo dai Libri depentor	54
Groma uxor	40	Maestro Calisto suo fradel.	46
Laurentia	20	Cecilia sua dona de Hieron.	36
Hieronimus	18	Bartolomea sua sorella	51
Bartholomea	14	Chiara	22
Jacobus	12	*Francesco*	29
Calistus	9	Zuan Paolo	9
Pelegrinus	4	Agnese	3

Alla prima metà del secolo xv. appartiene il pittore Zeno figliuolo di quel Martino, del quale s'è parlato nel capitolo anteriore, riferendo la partita del libro dell'estimo del 1418 — Zeno pictor q. Magistri Martini —. Nient'altro sappiamo di questo pittore. Deesi però avvertire ch'egli non va confuso col Zeno da Verona, ricordato dal Vasari per alcune tavole di sua mano in Rimini; perchè questi visse nella prima metà del secolo xvi, al qual tempo non sarà da noi dimenticato. ZENO figlio di MARTINO o. nel 1418.

Una nota al libro del Dal Pozzo, scritta di mano di Gian Bettino Cignaroli, ci fa conoscere un pittore di merito distinto vissuto nella prima metà del secolo xv, e sin qui dimentico da ogni scrittore dell'arte. Ne trascrivo letteralmente la nota. — Nicolò da Verona pittore. L'eccellenza di questo pittore, nascosta sin oggi alla comune notizia, mostra ad evidenza quanto scarsi sieno i documenti riguardanti la città nostra. Nella chiesa de' Ogni Santi in Mantova, ospizio de' Monaci Benedettini, dipinta si vede a fresco sul muro la ss.ma Vergine col Bambino ed a' lati s. Giovanni Battista, e s. Benedetto, oltre alcuni ritratti ginocchioni con questa iscrizione: *Nicolaus de Verona pinxit* 1461. Stupii veggendo in quel secolo un dipingere carnoso ed insolito affatto, di buon disegno e con teste vivaci specialmente quella della ss.ma Vergine, che è dipinta sì fresca, viva e pastosa, quanto si può bramare. Nè creda alcuno sia questo pittore Nicolò Giolfino, perchè la maniera è diversissima; oltrechè ci avrebbe scritto il cognome, come si legge in tutte le sue opere —. Il pittore Nicolò, che lavorava a NICOLÒ da Verona o. nel 1461 (Cign.)

Mantova nel 1461, non può confondersi con Nicolò Giolfino, il quale appartiene alla seconda metà del secolo XV; e di lui è un'opera certa segnata dell'anno 1518, come vedremo nel seguente capitolo.

MATTEO PASTI n. intorno al 1400.

Matteo Pasti pittore, e scultore in bronzo, stette la maggior parte della sua vita alla corte dei Malatesta di Rimini. Matteo Bosso nel libro dell'amministrare il magistrato dice: — Matthaeus Pastius, concivis ornatissimus meus, apud Sigismundum Malatestam habetur —. Fu ricercato al signor di Rimini da molti principi d'Italia e di Francia, e perfino dal Sultano Maometto II. A quest'ultimo fu inviato con una lettera scritta in nome del Malatesta da Roberto Valturio, che vedesi stampata nel tomo IV. delle miscellanee del Baluzio. Il brano, che qui trascrivo, ci fa conoscere l'eccellenza del Pasti nella pittura, e nella fusione; e ci dà quasi un compendio della sua vita: — Qua in re cum Matthaeum Pastium veronensem, *plures jam annos* contubernalem et comitem meum, mirificum harum rerum artificem, ad te *pingendum effingendumque* mitti summopere postulas, crebro virtutum suarum amore succensus; cum omnibus in rebus, ut se mihi praestitit, ac praebuit, summa scilicet fide, singulari modestia, et impari hac tempestate eruditione, meis hac maxime officiis ac beneficiis ornatum et auctum, a *pluribusque* nostrae hujus Italiae ac Galliae *cupitum petitumque Principibus*, et ad hunc usque diem nulli concessum, ad te solum sua etiam sponte mittendum curavi —. Questa lettera non ha data; però, siccome Maometto II. cominciò regnare nel 1451, raggiunti

i vent'anni di età: e siccome la lettera parla delle imprese guerresche di quel Sultano; così è a tenersi sia stata scritta alcuni anni dopo il 1451, e certamente prima del 1468, nel qual anno morì Sigismondo Malatesta. Da ciò ne consegue che Matteo Pasti deve esser nato ne'primi anni del secolo XV, avendo accettato dopo il 1451 una missione tanto lontana: il che richiedeva almeno la robustezza di uomo non vecchio.

Non si conoscono pitture del Pasti, ma sonvi alcuni ritratti in medaglie da lui fuse e cesellate, nelle quali si scorge chiaramente il seguace e l'imitatore di Vittor Pisano. Il Museo Mazzuchelli ne ricorda quattordici; cinque delle quali (rappresentanti Guarino veronese, Benedetto Pasti, Timoteo veronese, Sigismondo Pandolfo Malatesta, ed Isotta da Rimini) hanno segnato il nome dell'autore, e nelle due ultime è pure la data MCCCCXLVI. Le altre nove appartengono alla stessa famiglia Malatesta, sei portano la stessa data MCCCCXLVI, una ha l'anno MCCCCL, e due sono senza data.

GIROLAMO BENAGLIO o. nel 1450. (P.)

Dalla scuola di Vittor Pisano apprese l'arte Girolamo Benaglio, del quale il Dal Pozzo scrisse aver posseduto un frammento di antico tabernacolo con due angeli da una parte e dall'altra che cantano a libro, colla scritta — Hieronymus Benalius q. Francisci pinxit anno 1450 —. La Pinacoteca veronese possiede di questo pittore tre ancone, provenienti dal soppresso convento della ss.^ma^ Trinità, divise ciascuna in tre compartimenti, una delle quali ha sotto tre predellette dipinte con piccole figure; e possiede pure due tavolette colle figure intere de'

ss. Fermo e Rustico, venuteci dalla chiesa soppressa di s. Fermo di Cort'alta. Da queste opere chiaro traspare il fedele discepolo e seguace del Pisano. Che se egli non potè raggiungere il maestro; pur volontieri guardansi per quella grazia e semplicità, che era propria della nostra scuola. Peccato che nelle sue figure, che posano bene, la sveltezza talora degenerò in esilità! Di Francesco Benaglio figlio di Girolamo si parlerà nel capitolo seguente.

CECCHINO da Verona n. nel 1454.

Cecchino da Verona, il cui ritratto vedesi in quest'Accademia, è noto per una tavola, che è nella cattedrale di Trento, con N. D. e il Putto fra due Santi coll'epigrafe: — Cecchinus de Verona pinxit 1454 —.

Nel 1436 Jacopo Bellini dipinse a fresco in una cappella del duomo di Verona una crocifissione con molte figure, la qual opera fu miseramente atterrata nel 1759 per formare l'attuale cappella del ss. Sacramento. Una copia in piccola dimensione dipinta ad olio si vede nella casa d'abitazione de' nostri Padri dell'Oratorio. Gli storici dell'arte fanno derivare la pittura veronese da Liberale che, dicono essi, — fu seguace di Jacopo Bellini, al cui stile si attenne sempre. La vicinanza poi di Mantova potè agevolare al Liberale l'imitazione del Mantegna, che si ravvisa pure in altre opere di lui, e de' veronesi noti ed ignoti di questa età (L. T. III, p. 66) —. Il Liberale, nato nel 1451, poteva per età essere seguace, imitatore ed eziandio discepolo del Mantegna; ma non si può ammettere, che egli prendesse prima per esemplare di studio l'opere di Jacopo Bellini, il quale era ben

lontano da quell' avanzamento nell'arte, che nel 1436 avea già raggiunto la pittura veronese.

Se gli storici dell'arte avessero preso cura di bene stabilire la cronologia di Vittor Pisano, si sarebbero convinti che, sebbene nel 1436 quest'insigne pittore fosse per avventura lontano dalla patria, e dipingesse in Roma nella chiesa di s. Giovanni al Laterano, pure avea lasciato in Verona una scuola fiorente, ed opere di propria mano insigni, per le quali, qualsiasi pittore di quel tempo fosse venuto in Verona, avrebbe trovato miglior cagione d'apprendere, che d'insegnare. Furono tenute in sì gran conto dal Vasari le opere del Pisano, che 'l credette vissuto mezzo secolo dopo, quando cioè l'arte avea fatto grandi progressi in ogni città d'Italia.

In quanto all'influenza del Mantegna nella pittura veronese, questa sarà da noi dimostrata nel seguente capitolo; ma vi segnerem confini a noi parventi più convenevoli: e vedremo, che se alcuni de' nostri hanno profittato del magistero e delle opere dell'illustre Padovano, e di poi de' migliori veneziani; pur un'eletta schiera de' nostri pittori seguì ognora e conservò le antiche tradizioni della pura scuola veronese, avanzando nell'arte di conserva con le scuole delle altre città alla nostra consorelle.

CAPITOLO IV.

PITTURA VERONESE NELLA SECONDA METÀ DEL SECOLO XV.

Nella seconda metà del secolo XV. Andrea Mantegna fu più volte in Verona; ed oltre la bellissima tavola di sua mano, che si ammira nel coro della basilica di s. Zenone, dipinse a fresco la facciata di una casa della Pescheria vecchia di fianco all'Orto botanico. Ora non vi rimangono che le reliquie d'una statua equestre vigorosamente dipinta. Dipinse pure a fresco la parte superiore della facciata di una casa vicina alla porta de' Borsari, che una tradizione accenna per abitazione del pittore Nicolò Giolfino, a cui il Mantegna era amico ed ospite. Anche queste pitture son perite; soltanto a sinistra di chi guarda rimane oggidì un cavallo in sul lanciarsi al corso di galoppo, scorto ardito e disegnato con molta maestria. La presenza e le opere di tanto insigne pittore, certamente influirono nella pittura veronese, ed alcuni de' nostri si misero sotto il suo magistero. E poichè in questo medesimo tempo Giovanni Bellini era salito in gran fama, così,

come in tutte l' altre città del Veneto, l'illustre Veneziano ebbe pur seguaci in Verona, e de' nostri eziandio gli si fecero discepoli. I veronesi seguaci del Mantegna e del Bellini onorarono i maestri e la patria con opere insigni, che continuano destare l'ammirazione a' nostri ed a' forestieri. Ma ciò non è argomento sufficiente per tenere che la pittura veronese derivasse dalla veneziana. Non v' ha scuola pittorica che non conti insigni pittori derivanti da alcun'altra; ma ciò non tolse a ciascheduna suo special carattere.

Gli storici dell'arte, male informati de' nostri migliori artisti, non avvertirono che Domenico Morone, istruito dai seguaci di Vittor Pisano, tenne degnamente per tutta la seconda metà del secolo XV. il primato della pura scuola veronese, ed ebbe discepoli e seguaci, che superarono tutti gli altri derivanti dal Mantegna e dal Bellini, come vedremo nel seguito di questi studj.

DOMENICO MORONE n. 1442. o. 1508.

Nell' anagrafi del 1491 della contrada di s. Vitale si trova registrato di 49 anni, e quindi nato nel 1442 — Dominicus pictor q. Augustini Pelacani —. Il pittore Domenico dalla professione del padre fu nominato *Pelacano*, sino a che acquistò il soprannome di Morone, che passò nella famiglia. Siamo indotti a ciò eredere dal non esservi memoria nel libro del Vasari di Domenico Pelacano; pittore che pur con questo nome avea nel 1493 grande rinomanza in Verona, leggendosi nella deliberazione de' 16 Gennajo di quell'anno del Consiglio di Verona, che fu eletto Domenico Pelacano, il Liberale ed Antonio *intajador* a riferire se le statue degli illustri Veronesi da collocarsi

sopra il palazzo del Consiglio, *quod correctis ipsis imaginibus, prout ipsi ordinaverunt, poterunt stare satis convenienter super dicto palatio*. Le notizie riferite dal Vasari intorno Domenico Morone, giustificano l'onorevole incarico dato dal Consiglio di Verona a Domenico, che allora era nominato Pelacano. In quanto alla differenza di dodici anni rispetto al natalizio di Domenico Morone, che il Vasari pone nel 1430 e l'anagrafi nel 1442, essa è una delle inevitabili inesattezze del grande biografo, trattandosi di notizia anteriore al suo libro di oltre un secolo; poichè se fosse nato nel 1430 non poteva esser in grado di lavorare a fresco nella chiesa di s. Maria in Organo nel 1508, come ne siamo fatti certi da un libro di spese di quel convento dal 1495 al 1508, esistente nell'archivio della Finanza, dove si legge: — 1508 sett. 2 a M.° Domenego depentore lire 30 p. pte —. Questa opinione, che il Domenico Pelacano sia la stessa persona di Domenico Morone, è pure confermata dalla sopra citata anagrafi del 1491, dove sono registrati i figli di Domenico: — Franciscus pictor an. 18.
Antonius pictor an. 18.
Maria pict. an. 11 —.

Avendo Francesco nel 1491 l'età di 18 anni, ne consegue esser egli nato nel 1473, che è appunto l'anno della nascita di Francesco Morone datoci dal Vasari: — Visse Francesco anni 55 e morì a' dì 16 Maggio 1529 —.

Domenico Morone *istruito da alcuni che furono seguaci di Stefano* (Vas.), — cioè da alcuno tra i discepoli di Vittor Pisano, si mantenne seguace fedele della patria scuola

nella sveltezza delle figure, nella grazia e nella vivacità delle teste. Egli vi aggiunse un disegno più largo e più accurato, e fu degno precursore della grande epoca della nostra pittura. Il Vasari ricorda dipinto da Domenico a chiaro-scuro di terretta verde, *la facciata della casa della Comunità di Verona sopra la piazza de' Signori*. Questa casa è forse quella della *Carità* vicina al palazzo del Consiglio, sopra la quale il Dal Pozzo accenna avervi veduto qualche traccia di pittura. Ricorda pure il Vasari nella chiesa di s. Bernardino, sopra la cappella del monte della pietà, *Cristo menato in croce con moltitudine di gente;* e nella stessa chiesa, dentro la cappella di s. Antonio di Padova, i miracoli di questo Santo ; e fuori in certi tondi i quattro Evangelisti, e ne' pilastri dentro e fuori varie figure di Sante, *per grazia e colorito* molto lodate. Delle pitture di Domenico, descritte dal biografo aretino, sussistono soltanto poche reliquie dentro e fuori della cappella di s. Antonio.

Non così avvenne delle portelle dell'organo della stessa chiesa di s. Bernardino dipinte a tempera; ove si veggono ben conservati i due santi Lodovico Re di Francia, e Bonaventura. Queste due portelle, ridotte nella forma di due quadri, or pendono da una parete della stessa chiesa vicino all'orologio. Son figure intere più grandi del vero, e dipinte con maniera larga e adattata all'altezza della loro collocazione, dimostrando così una perizia nell'arte sin allora non conosciuta. L'iscrizione che ancor si legge sopra l'organo ci assicura che questi Santi furono dipinti da Domenico intorno al 1483.

Ma dove questo pittore trovò largo campo al suo ingegno si fu nella libreria, ora refettorio, del convento annesso alla stessa chiesa di s. Bernardino. Nella parete di fronte dipinse la Vergine col Bambino seduta e circondata da Angeli variatamente atteggiati. Dai lati le stan ginocchioni un divoto ed una divota; il primo presentato da s. Francesco, l'altra da s. Chiara; dalla ricchezza delle vesti argomentasi che fosser due cospicui personaggi. Tutte le figure sono grandi al vivo. La dignità nella Vergine, e la viva pietà ne' divoti sono espressi per eccellenza: vi si legge scritto l'anno 1503. Nelle altre pareti del refettorio sono dipinti sopra pilastri i ritratti (figure intere al vero) de' più illustri personaggi dell'ordine de' religiosi abitanti il convento, e sovra questi è un altra serie di ritratti di mezza figura entro tondi in forma di medaglie. Le quali tutte opere, eseguite a buon fresco, e per la loro conservazione e pel merito artistico nel colorito, nel disegno e nella vita delle figure costituiscono una pregevole galleria di pura e schietta pittura veronese del secolo xv, onninamente dimenticata dagli storici della pittura italiana. La vastità del lavoro fa credere che Domenico, il quale nel 1503 avea l'età di 61 anno, si facesse assistere dal figlio Francesco, nato nel 1474; dal giovanetto Paolo Morando, nato nel 1486; e specialmente da Michele da Verona, che pare abbia avuto molta parte nella parete dove è dipinta N. D. qui sopra accennata. Se non furon tutti discepoli, certo che seguaci di Domenico furono Michel da Verona, Francesco Morone, Bonifacio e Paolo Morando Cavazzola; i quali, divenuti già maestri insigni

nella prima metà del secolo XVI, ci forniranno materia nel capitolo seguente alla più bella pagina della storia della pittura veronese.

FRANCESCO BENAGLIO o. nel 1476. Forse coetaneo e condiscepolo di Domenico Morone fu Francesco Benaglio, che si crede fosse figliuolo di Girolamo, già da noi ricordato. Il Dal Pozzo accenna in s. Maria della Scala quattro Santi dipinti alle parti di quella miracolosa immagine, e vi si leggeva: — Franciscus Benalius pinxit anno 1476 —. Quest'opera andò perduta. Sussiste ancora la tavola principale nel coro della chiesa di s. Bernardino avente il nome di Francesco Benaglio, ma senza data. È divisa in tre compartimenti, in quel di mezzo sta la Vergine col divino Infante circondata da Angeli, e due Santi ne' laterali. Questo dipinto è del tutto mantegnesco, e se non istessevi il nome dell'autore, direbbesi ben degna opera dell'illustre Padovano. Ciò insinua la credenza che Francesco Benaglio fosse il primo a declinare dalla scuola veronese per seguire il Mantegna. Non si conoscono altre opere certe di lui, ma è ben facile l'immaginarci, che ben altre venissero recate altrove, e là sieno ammirate siccome opere di Andrea Mantegna. A chi ha veduto da vicino la tavola nel coro di san Bernardino, non sembrerà strano il giudicio di chi reputa allo stesso pittore i migliori a freschi della cappella Lavagnoli in s. Anastasia; i quali, se fossero di stile un cotal poco più largo, vorrebbersi dire dello stesso Mantegna. L'a fresco sopra la facciata di una casa, nella via degli Scrimiari, con N. D. e il Putto in trono, e due Angioli a' lati che cantano, è così grazioso

e mantegnesco che non si saprebbe ad altri attribuire che a Francesco Benaglio. Peccato che sia molto guasto!

Fedele seguace della scuola veronese, e forse discepolo di Girolamo Benaglio, fu l'Ignoto che dipinse la tavola posseduta da questo Museo Civico, e segnata coll' anno 1487. Proviene dal soppresso convento di s. Silvestro. L'ultimo storico della pittura italiana, il Prof. Rosini, ingannato dalle guide di Verona, l'attribuì a Stefano da Zevio, non accorgendosi dell'anacronismo; potrebbesi solo dire opera di Vincenzo di Stefano. IGNOTO o nel 1487.

La famiglia dei Badile ebbe pittori eziandio nella seconda metà del secolo XV; ma non ci rimasero memorie del loro ingegno. Nel capitolo anteriore abbiamo riferito la nota del registro de' debitori per uso dell' acque: — Antonius Baylus quondam Joannis magistri pictoris —; ed abbiamo pur parlato del pittore Giovanni Badile, che fu lo stipite di questa illustre famiglia. Qui dobbiamo avvertire che il figliuolo di Giovanni non è quell' Antonio Badile, che fu maestro e suocero di Paolo Caliari. Egli potè per età essere avo del secondo, e tutti quelli, che scrissero del maestro del grande Veronese, caddero nell'errore di porne la nascita nel 1480, mentre fu nel 1517: come dimostreremo ad evidenza nel capitolo seguente. ANTONIO BADILE v. nel 1478.

Abbiamo già veduto che Francesco dai Libri, figliuolo di Stefano, nacque nel 1452. Istruito dal padre nell'arte del miniare, stimasi che in questa egli abbia occupata la propria vita. Di lui scrisse il Vasari: — miniò molti libri da canto da coro che sono in Verona in s. Giorgio, in FRANCESCO DAI LIBRI n. 1452.

s. Maria in Organo, ed a s. Nazario che tutti son belli; ma bellissimo è un libretto, cioè due quadretti che si serrano insieme ad uso di libro, nel quale da un lato è un s. Girolamo d'opera minutissima e lavorata con molta diligenza, e dall'altro un s. Giovanni finto nell'isola di Patmos ed in atto di voler scrivere il suo libro dell'Apocalisse —. Tutte queste opere se n'andarono, e nessuna memoria resta in Verona di così eccellente artista.

LIBERALE n. 1451. m. 1536 (V.) Coetaneo di Francesco dai Libri fu Liberale miniatore e pittore. L'Abate Lanzi tienlo per emulo di Domenico Morone; ma Domenico per età potea essergli maestro, essendo nato 21 anno prima secondo il Vasari, e dieci giusta la nostra computazione. V'ha di più per non crederlo emulo, ed è che Liberale, come vedremo, diedesi tardi alla pittura; ed a que' dì il Morone era ben vecchio.

Maggior errore commise il Vasari col dire che — mentre Jacopo Bellini lavorava nella cappella del duomo (nel 1436), essendo Liberale giovanetto, attese sotto di lui per siffatta guisa agli studj del disegno, che scordatosi quello, che imparato avea sotto Vincenzo di Stefano, prese la maniera del Bellini, e quella si tenne sempre —. Dicendoci il biografo che Liberale morì nel 1536 di anni 85 (e quindi dovea esser venuto al mondo nel 1451) come potè studiare sotto il Bellini, quando nel 1436 (15 anni prima che nascesse) il maestro dipingeva la crocifissione nella cappella del duomo? L'anno, in che nacque il Liberale, è il 1451, datoci pure dal Vasari ed assicuratoci da irrefragabile documento

contemporaneo, che è l'anagrafi del 1492 della contrada di s. Giovanni in Valle, dove si legge registrata la famiglia di questo pittore. — Anagrafi 1492 s. Giovanni in Valle. Liberalis pictor 40.
Zinevria uxor 25.
Lucretia filia 2.
Hieronyma filia 1.
Joannes famulus 16 —.

Le anagrafi quasi sempre recano l'età, cui aveano gli abitanti l'anno innanzi di quello che esse portano: perchè appunto nel precedente furono compilate. Però l'affermazione del Vasari (rispetto all'anno natalizio del Liberale) deesi aver per conforme alla testimonianza della soprascritta anagrafi. Il Vasari continua: — Fu condotto, essendo giovanetto di sedici anni, a Siena dal generale de' Monaci di Montoliveto, dove miniò per que' religiosi molti libri —. Questo fatto è provato da una nota delle spese fatte pei libri di Montoliveto, rinvenuta nell' archivio firentino delle corporazioni religiose soppresse: — Da essa nota si ritrae che detti libri furono fatti dentro i tre anni 1467-1469 (cioè dal XVI al XIX anno di Liberale), e che la spesa montò in tutto a lire 1324:15:4. I libri corali di Montoliveto Maggiore sono ora nella cattedrale di Chiusi (V. t. IV, p. 169, n. 3) —. Il Vasari narrò questa medesima andata del Liberale nell' età di sedici anni; ma gli travoglie la vita, facendolo, prima di andare a Siena, lavorare per non pochi anni a Verona in opere a fresco e ad olio. Gli stessi eruditi Editori firentini, convinti dell' errore del biografo, scrivono nella

pagina testè citata alla n. 5: — È da osservarsi che i lavori di minio, fatti a Siena e a Montoliveto, debbono essere le prime opere di Liberale, cioè fatte innanzi ch' egli si ponesse a dipingere in patria. È certo che a Siena venne giovanetto —. Liberale adunque fu miniatore prima di applicarsi alla pittura. La qual cosa ci persuade essere più ragionevole il credere, che sia stato istruito nell' arte da Stefano dai Libri, e fosse condiscepolo del suo coetaneo Francesco dai Libri, anzi che l' assegnargli per maestro Vincenzo di Stefano.

Il Vasari ci fa sapere che Liberale: — miniò ancora per il duomo di quella città (Siena) alcuni libri di canto fermo —. E gli Editori firentini soggiungono: — Nelle nostre *Nuove indagini con documenti inediti per servire alla storia della miniatura* riporteremo alcuni documenti, da' quali risulta che per i molti minj condotti in que' libri furono fatti al Liberale dieci pagamenti dal 22 dicembre 1470 al 29 settembre 1474 —. Queste *Nuove indagini* ec. principiano alla pag. 159 del tom. VI. dell'edizione del Vasari, Firenze, Le Monnier, 1850. Rimetto i miei lettori alla lettura di quell' interessantissimo scritto, dal quale si conosce l'alto posto d'onore dovuto a Liberale, fra' più distinti miniatori che lavorarono nella celebre raccolta della cattedrale di Siena, compresa in ventinove volumi fra antifonarj e graduali, cominciata nel 1457, e terminata fra il 1480 e il 1482. Trentasei sono le miniature del Liberale descritte dagli Editori firentini; e perchè i miei lettori si formino un concetto del merito

del nostro artista, qui riporto le descrizioni di alcune fra le più distinte.

— V. Graduale segnato D. n. 2 —.

— 1. San Pietro liberato dal carcere. *Nunc scio vere quia misit Angelum suum* ecc. Due figure magnifiche. Bella e dignitosa la movenza dell'Angelo, che fa la via all'Apostolo con una face in mano. Espressiva assai l'attitudine di Pietro fra la speranza e il timore. Ricco fregio per i quattro margini, coll'arme dell'opera —.

— 4. San Lorenzo martire. *Confessio et pulchritudo in conspectu ejus.* Bella la figura del Santo con dalmatica azzurrina. Appoggia la destra sullo strumento del martirio. In dietro due angeli sostengono un gran manto di velluto amaranto —.

— VI. Graduale n. 12 segnato E —.

— 1. Ingresso di Gesù Cristo in Gerusalemme. *Domine ne longe facias auxilium tuum.* Bellissima composizione. Nel fondo veduta della città. Nella coda della lettera D iniziale è un angelo volante colla spada in mano, fatto di color giallo d'orpimento. Gli ornamenti, che inquadrano la carta, sono di classico stile e ricco. Arme del Rettore Savini. La storia è di Liberale, e gli ornamenti così della lettera, come dei margini sono di Girolamo da Cremona —.

— 3. Gesù Cristo davanti a Pilato. *Nos autem gloriari oportet* ecc. La figura di Pilato è assai bella, sebbene il suo acconciamento sia alquanto singolare —.

— VIII. Graduale segnato D. n. 9 —.

— 2. Parabola del padrone delle cento pecore smarrite: bellissima. *Natus est Dominus protector meus.* Ornata nel margine interno ed inferiore —.

— 9. Gesù Cristo che piange sopra Gerusalemme. *Ecce Deus adjuvat me* ecc. Bella e piena di sentimento è la figura del Redentore. Nel fondo è la città di Gerusalemme. Ornati ricchi con putti e mostri in due de'margini —.

Non si conosce quanto tempo il Liberale stesse lontano dalla patria; però, se è verità il racconto del Vasari che *tornasse in Verona con ottocento scudi, che egli avea guadagnati,* convien portare il suo ritorno ad alcuni anni dopo il 1474. Di fatto il biografo ci fa sapere che oltre i minj di Siena e di Montoliveto, egli miniò pure pel Cardinale Francesco Piccolomini *alcuni dei codici, ch'egli pose di poi nella sua magnifica libreria.* È però cosa certissima che nel 1492 qui abitava, ed era ammogliato da pochi anni, come è dimostrato dal registro dell'anagrafi che abbiamo sopra trascritto. Liberale ritornato in patria, diede più ch'altro opera a dipingere ad olio ed a fresco tutto il rimanente della sua vita; ed ancor sussistono molte sue opere, ed in gran parte pur notate dal Vasari. Si tengono tra'suoi primi lavori i tre quadretti, che si ammirano nelle stanze della residenza del Vescovo, rappresentanti l'adorazione de'Magi, la natività della Madonna, e il transito di lei. A questo tempo è pure da assegnare la tavola nella cappella degli Emilj

nella cattedrale coll'adorazione de' Magi. In questi dipinti ogni cosa è condotta con tanta diligenza e finitezza, che manifestamente dan vedere le ricordanze e l'inclinazione del miniatore. I dipinti del Liberale nella chiesa di s. Bernardino, ricordati dal Vasari, son tutti perduti. La tavola nella sagrestia di s. Anastasia con s. Caterina in gloria, e dai lati due Sante; e i dipinti a fresco sopra la facciata di una casa respiciente la Piazza delle Erbe, dove al di sotto si vede Adamo ed Eva nel paradiso terrestre, e nell'alto l'incoronazione della Vergine; sono le più belle opere ad olio ed a fresco in grandi proporzioni che ancora durano del Liberale; ma il Vasari non parla nè dell'una, nè dell'altra. Ricorda però la storia de' Magi in due *portegli*, che chiudevano la Madonna, che è tuttora in somma venerazione nella chiesa di s. Maria della Scala: *ma non vi steltero molto* (i due portegli) *che essendo guasti dal fumo delle candele, fu levata* (la storia de' Magi) *e posta in sagrestia, dove è molto lodata dai pittori veronesi.* Uno di que' *portegli*, che è il principale con N. D. e il Putto, s. Giuseppe ed un re genuflesso ed altro in piedi, si vede nelle stanze di chi ora scrive. In questi dipinti l'autore conservò le tradizioni della scuola veronese nella sveltezza e vivacità delle teste, e specialmente nella chiarezza del colorito. Non così nelle altre opere che ancor ci rimangono; la tavola dell'altare di s. Antonio in s. Fermo, quella di s. Metrone nella chiesa di s. Maria del Paradiso, e quella di s. Girolamo nella cappella del Comune di Verona lungo la strada della Vittoria; in queste, imitando poco felicemente

il Mantegna, tenne un colorito oscuro nelle carni, e in generale una crudezza spiacevole ed insolita alla nostra scuola. Sono opere della sua età avanzata. Il Vasari scrisse che Liberale fece *molti quadri, che sono sparsi per Verona in casa di diversi gentiluomini*. Havvene pur oggidì; ma i veduti da me son della maniera oscura; eccetto una bella tavola in casa de' Conti Campagna vicin la chiesa di s. Pietro Incarnario. Rappresenta N. D. col Putto, s. Girolamo ed un angelo; forse è delle prime opere del Liberale dopo il suo ritorno da Siena; perchè specialmente nell'angelo più vive mostransi le reminiscenze della scuola di quella città. Anche la Pinacoteca Comunale possiede due tavole di questo pittore della maniera oscura; N. D. col Putto dormiente sopra cuscino: piccola tavola d'ignota provenienza; nell'altra di maggior dimensione è dipinta l'adorazione de' pastori, ed apparteneva al soppresso convento di s. Fermo Maggiore.

Liberale, considerato nell'arte del miniare, fu a' suoi di una fama italiana; ma nella pittura discese non poco dal posto, che gli si assegnerebbe, se non avesse lavorato in età avanzata; poichè, essendo vissuto sino al 1535, non partecipò dei progressi, che l'arte avea fatto dopo il 1500, e rimase di gran lunga inferiore a' giovani pittori suoi contemporanei, ad alcuni de' quali sopravvisse non pochi anni.

FRANCESCO BONSIGNORI n. 1455 m. 1519 (L.)

Francesco Bonsignori figlio di Alberto architetto, nato tre anni dopo del Liberale, e morto 16 anni prima, occupa un posto ben più distinto del suo coevo nella storia della pittura veronese. Sappiamo dal Vasari che istruito

da giovinetto dal padre, e innamorato delle opere del Mantegna, passò a Mantova sotto il magistero di quell'insigne pittore. Nel tempo, che questi si trattenne a Roma, il Bonsignori nel 1487 era già al servizio di Francesco II. Gonzaga, dove stette, ricolmo di beneficj, sino alla morte avvenuta li 2 Luglio del 1519 nell'età di 64 anni; nel qual anno, e pochi mesi prima di lui, morì anche Francesco II. Il Vasari gli attribuì il cognome di Monsignori, e così è nominato dal Lanzi; ma ciò è manifestamente contraddetto dalle sottoscrizioni, che sono in alcuni de' suoi dipinti, come di seguito vedremo. Ne' trenta due anni, che il Bonsignori fu alla corte del Gonzaga, dipinse *molte cose,* tra le quali alcuni trionfi, e ritratti di gentiluomini di quella corte *nel palazzo di s. Sebastiano in Mantova, e fuori nel castel di Gonzaga, e nel bellissimo palazzo di Marmirolo.* Ma la fortuna fu avversa alla gloria del nostro pittore, e tutte quelle opere andarono perdute, col cambiarsi dell'uso, o colla distruzione di que' fabbricati. Ormai in Mantova rimangono due sole opere pubbliche di sua mano. La prima è una tavola nel santuario delle Grazie rappresentante s. Sebastiano. Intorno a questo dipinto il Vasari narra del facchino legato a modello, e minacciato d'improvviso dal Marchese armato con balestra carica, per mostrare al pittore come dovesse dipingere il Santo. Per conoscere quanto mai sievi di vero in così fatto racconto, basta osservare questo dipinto ove il s. Sebastiano esprime una dignitosa rassegnazione, e non ha nè disgustosi contorcimenti, nè posa forzata. L'altra opera sta

nell'Accademia delle Belle Arti di quella città, e rappresenta l'andata al Calvario. Ignorata dal Vasari, è detta meritamente *bellissima* dagli Editori firentini. Gli stessi Editori alla pag. 193, n. 2 del vol. IX, scrivono: — Il Maffei (Verona Illus. parte III, cap. VI) cita del Bonsignori un bel ritratto nel Museo Cappello in Venezia colla scritta: Franciscus Bonsignorius Veronensis p. 1487, di esso oggi non abbiamo nessuna contezza —. Questo ritratto conservatissimo, e mantegnesco ora sta nella Galleria nazionale di Londra. È un senatore veneto forse della stessa famiglia Cappello: ha berretto di velluto nero in capo, e stola pur di velluto nero sopra l'abito rosso; è senza barba, ed ha capelli canuti; la scritta è chiara ed evidente. È pur del tutto mantegnesca la bella tavola, stante in una delle stanze di chi scrisse queste cose, con N. D. che colle mani giunte adora il divin Figliuolo dormiente disteso sopra uno sgabello e col capo sur un guanciale di velluto verde. Il cartellino dice: — Franciscus Bonsignorius Veronensis pinxit 1483 —. Quest'opera studiatissima è condotta con forza di colore da lui non mai dimostra.

Venendo a parlare delle opere pubbliche del Bonsignori in Verona; la prima, di cui parla il Vasari, è una tavola *dipinta a guazzo in s. Polo*. Gli Editori firentini, forse per non vederne cenno nelle guide di questa città, scrissero: — Della tavola a s. Polo non abbiamo notizia —. Ma questa tavola, di buona conservazione, si vede nella detta chiesa appesa ad una parete della cappella di s. Antonio. Io credo che al rinnovarsi dell'altare siesi rimossa,

e le si abbia sostituito il celebre dipinto di Paolo Caliari, che tuttavia v'ammiriamo. La tavola del Bonsignori con la Vergine in trono ed il Bambino nudo sulle ginocchia, e i due santi Antonio e Chiara dai lati, è dipinta con grazia e semplicità: non deesi però esitare di tenerla opera di giovanetto, e forse fu la sua prima posta al pubblico, e sin d'allora apparve il seguace del Mantegna. La chiesa di s. Fermo Maggiore ha del Bonsignori un bel dipinto, rimasto ignoto al Vasari, e rappresenta la Vergine seduta in trono col Bambino, e da' lati s. Girolamo e s. Cristoforo con alcune Sante; sopra un gradino del trono si legge: — Franciscus Bonsignorius p. 1484 —. Dell'anno 1487 è la tela nella cappella dei Banda in s. Bernardino colla scritta: — Franciscus Bonsignorius ver. p. MCCCCLXXXVII —: rappresenta N. D. col Putto, e due angioletti che suonano, e più sotto s. Giorgio in armatura di ferro, e s. Girolamo. Lo stile è più largo e più corretto di quello degli altri dipinti sopra accennati, e n'è più vivo il colorito. Peccato che abbia sofferto, e non poco!

L'ultima opera pubblica del Bonsignori in Verona, alla quale il Vasari tributò lodi straordinarie, è la tavola ad olio dell'altare nella cappella di s. Biagio nella chiesa de' ss. Nazario e Celso. È conservatissima: vi si vede Nostra Donna col divino Infante in gloria circondata da cherubini ed angioletti *meravigliosi*, più basso da' lati san Biagio, e san Sebastiano, *bellissimi nudi*, ed altre Sante. Da' registri antichi di quella chiesa si conosce, che quest'opera fu ordinata nel 1514, e fu mandata da Mantova nel 1519, nel qual anno a' 2 di Luglio il Bonsignori morì. È dunque da tenere

che fosse l'ultimo suo lavoro. In esso non sembra più il discepolo del Mantegna; sì maestro saliente a meta più sublime. Specialmente nel s. Sebastiano il disegno, il colorito e l'espressione hanno mirabili bellezze, da farne credere che fosse inspirato dalle opere di Rafaello, delle quali non poche allora ammiravansi in Mantova, trasportatevi da Francesco della Rovere Duca di Urbino, che, cacciato da' suoi Stati, ebbe stanza e rifugio nel 1517 alla corte di Francesco II. Gonzaga *. Se irrefragabili documenti non ci assicurassero, che la tavola della cappella di s. Biagio è veramente opera del Bonsignori, sarebbe impossibile attribuirla a lui col confronto delle altre sue, che ancor si conservano, e che furono eseguite prima del 1490. Qual danno all'arte, ed alla gloria di lui si fu lo sperdimento di tante opere fatte negli ultimi trent' anni del viver suo!

FRA CHERUBINO BONSIGNORI.

Francesco Bonsignori ebbe due fratelli; l'uno fu frate zoccolante, e si chiamò Cherubino; ed il Vasari lo dice *bellissimo scrittore de' libri da coro, e miniatore.* Qui non rimasero memorie di lui, e forse le sue opere saranno state ad altri attribuite.

FRA GIROLAMO BONSIGNORI.

L'altro fratello di Francesco Bonsignori fu fra Girolamo domenicano, del quale narra il Vasari, che dipinse un bellissimo cenacolo pel refettorio de' monaci di s. Benedetto nella ricchissima badia che aveano sul Mantovano. Gli Editori firentini soggiungono: — questo bellissimo cenacolo era la copia di quello famoso di Leonardo da

* Tutti i biografi del grande Urbinate, e primo di tutti il Vasari, ricordano alcuni piccoli quadri fatti da Rafaello e donati al Duca d'Urbino; ma nessuno ci addita ove stieno que' capolavori

Vinci. Il Vasari nella vita di Girolamo da Carpi dice d'averla veduta, e d'esserne rimasto stupito. Nel principio del presente secolo fu vergognosamente venduta e trasportata in Francia (Vas. v. IX, p. 192, n. 2) —. All'altare della sagrestia della chiesa di s. Barnaba in Mantova è opera di fra Girolamo la tavola con N. D. e il Putto *dipinta con gran morbidezza.*

NICOLÒ GIOLFINO o. 1486-1518.

La tradizione accenna una casa vicino alla Porta dei Borsari per l'abitata dal pittore Nicolò Giolfino; dove, si dice, ospitò Andrea Mantegna, del quale egli fu amico e forse discepolo. Bello è il quadro di questo pittor con N. D. e il divino Infante, posseduto da questa Civica Pinacoteca proveniente dalla soppressa chiesa di san Francesco di Paola; è finitissimo e ben conservato. Ne' dipinti di maggior dimensione ha un colorito monotono, che scema gli altri suoi pregj. Così è la Pentecoste in un altare della chiesa di s. Maria della Scala, segnata col nome e l'anno 1486. Lo stesso soggetto con miglior gusto, e bell'effetto di luce, fu da lui ripetuto nella chiesa di sant'Anastasia all'altar de' Miniscalchi; è di lui pure la sopposta predella dipinta a piccole figure, che rappresentano un fatto di s. Domenico, coll'anno 1518. Di uno stile più largo è la tavola del s. Erasmo nell'altare vicino; e se non fosse stato guasto da cagioni che troppo tardi furono tolte, anche questa apparirebbe per bell'opera dello stesso pittore. Fece il Giolfino per la cappella di s. Croce in s. Bernardino due quadri di merito distinto; l'uno rappresenta la cattura di Cristo, e l'altro quando è disteso da' manigoldi sopra la croce: e tutti e due hanno moltitudine di figure. Nella

Pinacoteca Commuale si vede una tavola d'altare di Nicolò Giolfino, che ci venne dalla chiesa di s. Matteo, con N. D. e il Putto posta in gloria e circondata da cherubini; dai lati ha s. Matteo e s. Girolamo, e più sotto il ritratto di un sacerdote. La barbara invenzione d' insudiciare le tele nel rovescio de' dipinti con terra rossa ed olio cotto per la falsa credenza di assicurarne la conservazione, che pur s'adoperò sopra questo dipinto, ne ha alterato le tinte e resi crudi i contorni.

Giolfino fu pure abile pittore a fresco, e molte opere se ne veggono in Verona. Sono pregiati gli a freschi della cappella a diritta dell'altar maggiore nella chiesa di s. Maria in Organo; e quelli della prima cappella a diritta entrando nella chiesa di s. Bernardino, ma gli uni e gli altri ogni dì peggiorano per l' irreparabile condizione della muratura. Ben conservati sono gli a freschi sopra l' intero prospetto di una casa non lungi dalla chiesa di san Pietro Incarnario respiciente la via che mette al Pallone. È pur conservato, ed è la più bell'opera di lui, l'a fresco sopra la facciata della casa al N. 1220 nella strada di Sottoriva; dove si vede il Salvatore circondato dagli Apostoli nell'atto di consegnare le chiavi a s. Pietro: bellissima è la composizione, ed anche pel colorito può starsene co' migliori di quel tempo.

PAOLO GIOLFINO. I dipinti di Paolo Giolfino fratello, e discepolo di Nicolò, per la perfetta somiglianza di colorire, da chi non vede più là, possono esser confusi con quelli di Nicolò; ma Paolo non ha la grazia e giustezza nel disegno e nel comporre, nè alcun altro de' pregj che si ammirano nelle opere

di Nicolò. La Pinacoteca veronese ha di lui un dipinto ad olio, proveniente dalla soppressa chiesa di s. Felicita, con N. D. e il divin Figliuolo seduta in trono, e da' lati stanno i ss. Sebastiano, Giovanni Battista, Rocco e Cristoforo. Di questo pittore si vede nella chiesa di s. Bernardino una mezza luna con la risurrezione di nostro Signore.

GIOVANNI MARIA FALCONETTO n. 1458. m. 1534 (V.)

Giovanni Maria Falconetto fu troppo apprezzato come architetto, e ingiustamente sprezzato come pittore. Ciò avvenne per l'autorità del Vasari, il quale scrisse di lui: — che avendo conosciuto la poca perfezione del suo lavorare nella pittura, si diede all'architettura; ed egli fu il primo che portasse il vero modo di fabbricare in Verona, Venezia e in tutte le parti: non essendo stato innanzi a lui chi sapesse pur fare una cornice o un capitello, nè chi intendesse nè misura, nè proporzione di colonne, nè di ordine alcuno —. Che il Falconetto sia stato tra' primi a mettere in pratica (forse troppo strettamente) le regole di Vitruvio, puossi concedere; ma quando si consideri, che la sua prima opera architettonica, che si conosca, fu la loggia Cornaro in Padova costruita nel 1524, nel qual tempo in Venezia da oltre trent'anni erano già innalzate le stupende moli dell' interno del palazzo ducale, il prospetto della chiesa di s. Zacaria, la porta dell' arsenale ed altrettali opere; come si può dire, che prima di lui non vi fosse chi intendesse nè misura, nè proporzione di colonne, nè di ordine alcuno? Con eguale evidenza è facile dimostrare quanto sia lontana dal vero l'asserzione del Vasari, che il Falconetto, riconoscendo la propria poca perfezione nella pittura, abbandonasse quest'arte, e si desse esclusivamente

all'architettura. Il Vasari ci fa sapere che il Falconetto morì nel 1534 nell'età di 76 anni, e quindi nacque nel 1458. L'ultima pittura, che di lui si conosca, sta nel convento di s. Giuseppe, or detto delle Canossiane; rappresenta la Vergine col Bambino tra'ss. Agostino e Giuseppe, segnata coll'anno 1523 (Descr. di Verona del Da Persico, 1820, parte I, p. 90). Fu adunque da lui dipinta nell'età di 65 anni. Come si può dire che il Falconetto nelle prime sue opere conoscesse la poca perfezione del proprio lavorare in pittura, e si volgesse esclusivamente all'architettura, se continuò ad applicarsi alla prima sino alla vecchiézza? La verità è, ch'egli coltivò sempre l'una e l'altra arte, e che soltanto negli ultimi anni della vita ebbe le grandi occasioni di far conoscere il suo ingegno nelle opere di architettura. Nocque alla fama pittorica del Falconetto la lunga vita, in cui non potè sostenere la sopravvenuta concorrenza de' giovani pittori, alcuni de' quali morirono prima di lui.

Cominceremo parlare delle opere pittoresche del Falconetto. La più antica, che si conosca, è nel Museo Civico; e rappresenta la Sibilla che addita a Cesare la prossima venuta del Messia. Le vesti hanno ornamenti di rilievo: il fondo è un paese con architetture di stile romano, e vi si vede l'arco di Costantino. Il dipinto a fresco della cappella di s. Biagio nella chiesa de' ss. Nazario e Celso, segnato col nome, fu eseguito intorno al 1493.

Questa cappella di s. Biagio non fu certo ben considerata, o forse nemmen veduta dal Vasari, nè da suoi copiatori. Tutta dipinta a fresco offre all' occhio intelligente

opere stupende, che la rendono degna d'essere posta tra le più celebri d'Italia. Nelle pareti intorno all'altare dipinse Bartolommeo Montagna alcuni fatti della vita di s. Biagio. Il Dal Pozzo vuole che questo pittore sia veronese. Certo è, se fosse il noto pittor vicentino di questo nome, qui egli avrebbe superato di gran lunga sè stesso; e gli scrittori dell'arte doveano dare di lui un giudizio ben differente di quello con che il ricordarono, perchè per tali a freschi non può esser posto secondo a qualunque altro pittore del suo tempo. Sopra l'arco verso la chiesa dipinse il Cavazzola l'Annunziazione ed a'lati di questa s. Biagio e s. Benedetto, e ne'due tondi più a basso i due discepoli di s. Biagio. Sopra l'arco, che mette alla vicina cappella, alcuni Santi ed Angeli si attribuiscono a Michele da Verona. Tutto il rimanente fu dipinto dal Falconetto. Questa cappella illustrata dalle opere del Bonsignori (la tavola dell'altare), di Girolamo dai Libri (le predelle sotto la tavola), del Montagna, di Michel da Verona, del Cavazzola, ha nella cupola forse il primo dipinto che di sotto in su sia stato eseguito nelle provincie venete, e meritamente il Falconetto scrisse nelle vele della vòlta a grandi caratteri: — Jo. Maria Falconettus Veron. pinxit —. Questo di sotto in su rappresenta un'architettura distribuita dal basso all'alto in tre ordini, e divisa in compartimenti, ognun de'quali ha una figura al naturale; più piccole (com'è dovere) sono le ultime; nel mezzo è un tondo che contiene una gloria, ed è coronato di cornice che sfonda, e va in su molto bene.

È opera del Falconetto, ricordata pur dal Vasari, l'a

fresco sopra l'altare Maffei di fronte alla navata sinistra del duomo. Egualmente sono opere di lui i due santi apostoli Giovanni e Jacopo, che sono ai lati dell'altare degli Emilj nella stessa cattedrale: sono condotti con amore e intelligenza, e qualche scrittore delle cose veronesi dubitò, possano essere belle opere di Francesco Morone. Ed è propriamente parlando di questi dipinti che il Vasari scrisse, avere il Falconetto conosciuta la poca perfezione del suo lavorare in pittura! È pure di lui l'a fresco sopra il primo altare a destra di chi entra, dalla porta maggiore, nella chiesa di s. Fermo.

Del tutto mantegneschi sono gli a freschi, a lui giustamente attribuiti, dipinti a chiaro scuro sopra il prospetto della casa al N. 835 nel vicolo di s. Marco: i quali, divisi in sette partimenti, rappresentano combattimenti romani, vittorie, sagrificj, e prigionieri. Il più bell'elogio di questa opera fu l'essere stata attribuita al Mantegna; ma le tracce evidenti del disegno e dello stile del Falconetto rifiutano recisamente tal giudicio. Allo stesso Falconetto si assegnano i dipinti a chiaro scuro sopra una casa vicina alla chiesa di s. Maria della Scala: questi però sono pressochè interamente distrutti. Pur giudicati in gran parte opere di lui, sono i dipinti a fresco molto guasti sopra tutta la facciata della casa al N. 1310 nella strada della Stella.

Tutte le pareti interne della piccola chiesa di s. Giorgio, vicina a quella di s. Anastasia furono dipinte dal Falconetto; presentemente si veggono soltanto le pitture della parete dietro l'altare, rappresentanti ingegnose allegorie bibliche. Quivi rimangono ancora gli stemmi e due ritratti

co' loro nomi di due principi Brandenburghesi, che il Dal Pozzo li dice consiglieri dell'imperator Massimiliano. Questi ritratti ci danno buon fondamento a credere che le opere di pittura in essa chiesa sieno state eseguite dal 1509 al 1517 (dal cinquantesimoprimo al cinquantanovesimo anno di età del Falconetto), nel qual tempo Verona fu in potere di quell' Imperatore.

Falconetto, secondo il Vasari, apprese la pittura da suo padre Jacopo *mezzano pittore;* e questi fu figliuolo di Giovanni Antonio pittore di *cose dozzinali*, e fratello carnale di Stefano da Zevio (il seniore). Se non che leggendosi nel libro dell'Anonimo Morelliano, ora rivendicato a Marcantonio Michiel dotto patrizio veneto (vedi l'Appendice I. della prima parte di questo libro): — Zuan Maria Falconetto pittor veronese, che fu discepolo del Melozzo da Forlì —; è a dirsi che fosse istruito prima dal padre, e poscia dal Melozzo. La testimonianza contemporanea dell'Anonimo non ammette eccezione; per la qual cosa io credo per certo che il Falconetto, prima di dipingere la cupola della cappella di san Biagio, abbia veduto l'opera celebratissima del Melozzo nella vôlta della maggior cappella a' ss. Apostoli in Roma, che si dice il primo di sotto in su che sia stato dipinto con buone regole in Italia. E può benissimo il Falconetto aver appreso la prospettiva dal Melozzo, il quale era tenuto tra' primi pittori prospettici del suo tempo. A ciò si aggiunga, che pur il Melozzo, al dire dell'Abate Lanzi, *nel suo gusto si appressa al Mantegna*. Donde ci viene la persuasione, che trasfondesse la stessa particolarità nel discepolo.

Il Vasari scrisse, che Falconetto apprendesse l'architettura *coll'osservare e ritrarre con molta diligenza prima le antichità della sua patria*, e poscia quelle di Roma, dove, a suo dire, si fermò dodici anni, e vi tornò altra volta. Tra le costruzioni, certe di lui, la prima, in ragion di tempo, è la ricordata loggia Cornaro in Padova, dove sopra l'architrave sta scolpito: — Joan. Maria Falconettus Architectus Veronensis MDXXIIII —. Segue la porta della città detta di s. Giovanni pure di Padova, ornatissima in tutti e due i prospetti, e fu eretta nel 1528: sul piedritto dell'arco d'ingresso del prospetto interno si legge: — Joan. Maria Falconettus Veronensis Architectus F. —. Anche la porta Savonarola della stessa città fu costruita da lui; e sopra uno stipite della porta principale di ambidue i prospetti si legge: — Joan. Maria Falconettus Architetus (sic) F. —, e l'iscrizione della facciata interna ha la data dell'anno 1530. La maestosa porta del palazzo del Capitano, eretta l'anno 1532 nella stessa città, è opera sua, e vi si legge scolpito: — Joan. Maria Falconettus Veronensis Architectus —; la qual iscrizione sfuggì alla diligenza del Temanza, donde stette dubbioso d'attribuire questa porta al Falconetto. Nel 1533 ebbe gran parte ne' lavori della celebre cappella di s. Antonio in Padova; il che si raccoglie da' libri dell'archivio di quell'insigne basilica, dove si legge l'accordo seguente: — a'28 di Gennaro 1533 con m. Gio. Falconetto architetto veronese, per fare e coprire la cappella di s. Antonio, e fare il vòlto di stucco da un capo all'altro, e similmente per adornarla in prospettiva secondo il disegno —. Il Temanza, che scrisse la vita del

Falconetto, avendo scambiato l'anno 1533 di tal documento, per l'anno 1553, travolse la cronologia di esso architetto, dicendolo nato nel 1480, cioè venti anni dopo l'epoca dataci dal Vasari, la qual cosa è contraddetta dal fatto, che nel 1493 dipingeva nella cappella di s. Biagio da provetto pittore. Nel rimanente della vita scritta dal Temanza non ha che ripetizione della composta dal Vasari.

Verona, che possiede tante opere pittoriche del Falconetto, non ne addita d'architettura che sien certe di lui. Per ragione di stile e di tempo è ben fondato l'attribuirgli le tre case, di cui egli dipinse le facciate, e noi abbiam sopra ricordate; e le due cappelle l'una di s. Biagio nella chiesa de' ss. Nazario e Celso, e l'altra di proprietà del Comune di Verona lungo la strada della Vittoria.

GIOVANNI ANTONIO FALCONETTO.

È pur ricordato dal Vasari con onore il pittore Gio. Antonio Falconetto, fratello di Giovan Maria, il quale passò la maggior parte della sua vita a Rovereto nella provincia di Trento; e non si conosce il dove andarono poi le sue opere che al tempo del Vasari pur esistevano.

FILIPPO DA VERONA o. nel 1509.

Vicino alla porta della sagrestia, nella basilica di s. Antonio in Padova, si vede un a fresco ben conservato eseguito da Filippo da Verona nel 1509, che rappresenta s. Caterina e s. Felice, i quali presentano a Maria Vergine un divoto. La maniera è al tutto bellinesca. Il Marchese Selvatico, il Padre Gonzati ed altri, ingannati da chi primo potè leggere la scritta, scambiarono la patria in un sopra nome, e scrissero essere *bella opera di Filippo Veronesi*. La scritta presentemente non si vede, ma era certamente in latino, perchè non si ha esempio d'iscrizioni

italiane sopra pitture venete di quel tempo. Quindi è facile che fosse sparito dal di sopra dell'ultime lettere del *Veronesi* il segno di abbreviatura. Di che può essere bella conferma il trovarsi in Bergamo nella galleria, legata a quella città dal C. Lochis, una tavola dipinta nella stessa maniera del Bellini dove si vede il Philippus ed il Veronensis così abbreviati PHIPPVS · VO NESIS · P · E notabile che l'abbreviatura di VO (con una linea che simigliantemente taglia la prima asta del V) in luogo di *VERO* si legge pure in una tavola del Bonsignori coll'anno 1583. È tenuta per opera di Filippo da Verona l'aggiunta a fresco intorno ad antica pittura in un altare, bellissimo per lavoro di ornati e statue, posto sopra la parete a sinistra della porta principale della chiesa degli Eremitani in Padova. L'altare e l'aggiunta sono opere posteriori eseguite ad ornamento di antica immagine di N. D. della scuola giottesca. L'aggiunta consiste in due angeli che stanno per incoronar la Vergine, e due altri angeli ai lati vestiti di bianco; più sotto due ss. vergini con palma in mano, e tre angioletti vaghissimi accomodati con grazia che suonano istrumenti da corda. Vi si legge l'anno MDXI, che è l'epoca della costruzione dell'altare e del dipinto aggiunto.

Nella Pinacoteca di Brera in Milano sta un quadro accennato in modo dubitativo per opera di Filippo Veronese. Chi ha veduto le sopra ricordate nella basilica di sant' Antonio di Padova, nella chiesa degli Eremitani e nella galleria Lochis di Bergamo non può assolutamente, per onore del nostro pittore, accettare tale assegnazione.

GIROLAMO MOCETTO v. nel 1514.

Girolamo Mocetto fu maltrattato dalla storia dell'arte, anzichè apprezzato quanto importava il suo merito. Il Vasari lo nomina appena per incidenza nella vita di Giovanni Bellini, dicendolo *creato* di quel pittore. Il Ridolfi, il Zanetti, il Dal Pozzo ed il Maffei non ne fanno parola. L' Abate Luigi Lanzi impiega per lui il cenno seguente: — fu de' primi e non raffinati discepoli di Giovanni Bellini —; e ricorda due piccole tavole, ed i suoi intagli in rame *divenuti oggidì rarissimi*. Il Prof. Rosini ultimo storico della pittura italiana tanto ligio al Vasari, e sì rigido censore del Lanzi, nemmen una volta in tutta l'opera nomina il Mocetto.

Un dotto scrittore francese, il signor Emilio Galichon, volle riparare alla dimenticanza degli istorici italiani, e dedicò un articolo a Girolamo Mocetto nella Gazzetta delle Belle Arti che si stampa a Parigi (pag. 321 del tomo II. dell'anno 1859). Egli dice di aver veduto colà due quadri di questo pittore rappresentanti due scene del massacro degli innocenti con la scritta sopra un pilastro: — Herolamo (sic) Moceto —; e dopo aver parlato sopra la mediocrità di que' dipinti soggiunge: — L'artiste capable de graver la Judith, la Vierge en gloire, le Bacchus, et tant d'autres pièces merveilleuses n' a pu être un peintre ordinaire (pag. 322) —. Egli non giudicò il merito del Mocetto dalle due tavole di Parigi dove: — les figures en sont courtes et manquent de distinction: la peinture est lourde et pènible —. Ed in fatto la scritta di quelle due tavole in rozzo italiano: — Herolamo Moceto — in luogo del latino usato dai pittori

veneti di quel tempo, mette in giusto dubbio la sua autenticità; tutto al più, col confronto delle altre opere di lui, converrebbe supporre, che quelle due tavole fossero state dipinte dal Mocetto in età giovanile.

Quel giusto criterio di critica, che fece dire al dotto francese, non poter essere il Mocetto un pittore ordinario, prende maggior forza e luce dal colossale dipinto della vetriata del grande finestrone nella chiesa de' ss. Giovanni e Paolo in Venezia, sotto il quale in parole ben visibili sopra un cartello si legge: — Hieronymus Mocetus —. Diviso in grandi comparti, sta nel superiore N. D. in piedi, col Bambino tra le braccia, di vaghi panni vestita; e negli inferiori comparti i ss. Giorgio e Teodoro sopra cavalli ben modellati ed animati, i Dottori della Chiesa ed alcuni Santi dell' ordine domenicano. Da tanta altezza pur le figure appariscono grandi al vero.

Il Ridolfi, che non volle vedere il cartello col nome dell'autore, si contentò di dire che la pittura fu tratta dai cartoni di Bartolommeo Vivarini. Girolamo Mocetto *creato* di Giovanni Bellini potè essere stato assistito in quell' opera dal maestro; ma non mai dal Vivarini che certamente non ebbe quel fare largo ed animato che si riscontra ne' dipinti del finestrone.

Nell' eruditissimo libro: — Notizia delle opere d'arte e d'antichità della raccolta Correr in Venezia scritto da Vincenzo Lazari, Venezia, 1839 —, il dotto scrittore dice, *con più probabilità di coglier nel segno*, *attribuendo a Marino Berovíero il celebre finestrone figurato*

in santi Giovanni e Paolo condotto sui cartoni di Girolamo Mocetto nel 1473 (pag. 94). Molti pittori eseguirono opere sopra i cartoni di altri maestri; e ciò specialmente fecero i musaicisti in san Marco di Venezia; ma non conosco esempio dell'apporvi di sotto quell'opere il nome dell'autore del cartone; mentre non sono poche le segnate col nome del pittore e del musaicista.

Delle due tavole ricordate dall'Abate Lanzi, l'una segnata col nome dell'autore e coll'anno 1484, che esisteva in casa Correr, presentemente non si sa ove sia; l'altra collocata sopra una porta della cappella di s. Biagio in ss. Nazario e Celso di Verona rappresenta la Vergine col Bambino fra due Santi, ed ha sotto il cartellino dove si legge: — HIERs. MOCETO FECIT —. La data 1493, accennata dal Lanzi, è scritta sopra i dipinti a fresco della cappella, e non può riferirsi alla tavola che oggidì ancora si vede; il dipinto è condotto con diligenza e finitezza: peccato che abbia molto sofferto!

La galleria di Modena al N. 471 ha un ritratto dipinto da Girolamo Mocetto colla scritta: — HIER.° MOCETO P. —; rappresenta un giovanetto che pare minore di venti anni, forse della casa degli Obizzi, da cui proviene.

Questo pittore, che segnò del proprio nome dipinti ed incisioni, non v'aggiunse mai la patria. L'abate Lanzi lo dice veronese, ed è verissimo quello che egli ricorda, e pur oggidì si riscontra, che il ritratto del Mocetto è posto tra' pittori veronesi nelle sale di quest'Accademia di

pittura e scultura. Si additano in Verona per opere del Mocetto, i bellissimi a freschi con piccole figure e cavalli sopra la facciata di una casa al Ponte dell'Acqua morta. È tenuta pure opera di lui il quadro in tela nella sacrestia della chiesa in s. Maria in Organo, il quale ha N. D. e il Putto, seduta in trono, ed ai lati i due santi Stefano e Caterina. Vi si vede il fedele seguace del Bellini, scevro però di servile imitazione; e se non ha la grazia e la delicatezza del maestro, l'agguaglia nelle vaghissime tinte e saporite, e forse lo supera nella carnosità.

È più conosciuto il Mocetto per le stampe fatte sopra le incisioni di lui in rame, già divenute rarissime. Il catalogo più esteso è il datoci dal signor Galichon, il quale ce ne annovera e descrive diciassette, ed il Zanetti soltanto dodici, e cinque di queste con marca (*Zanetti catalogo ragionato delle stampe del fu C. Leopoldo Cicognara, Venezia*, 1837, pag. 120). Il De Boni scrisse, che intagliò in legno l'ingresso del Salvatore con la data 1500. Se ciò fosse vero, soggiunge il Zanetti alla pag. 120, darebbe un colpo mortale alla priorità di Ugo da Carpi, dell'*opere del quale la data più antica non rimonta al di là del* 1518.

La storia latina di Nola, stampata in Venezia l'anno MDXIIII, ha quattro incisioni di Girolamo Mocetto rappresentanti piani e vedute di quella città. Ciò induce a credere che il nostro artista fosse ancor vivo nel 1514; e rende probabile la sua nascita intorno al 1454, come accennano il Zanetti, il de Boni ed altri.

Girolamo Mocetto lodabile nelle pitture ad olio ed a fresco, ammirabile nel dipinto sull' invetriata del gran finestrone nella chiesa de' ss. Giovanni e Paolo, celebratissimo nelle stampe, che riputaronsi *meravigliose*, certo non meritava il basso luogo, in che fin ad ora fu tenuto, ed anche meno la dimenticanza degli istorici della pittura italiana.

CAPITOLO V.

PITTURA VERONESE DELLA PRIMA METÀ DEL SECOLO XVI.

È verità lucentissima che, intorno al 1500, *ogni maestro di belle arti desse fuori opere di buon gusto da un estremo all'altro d'Italia.* Ciò fece soggiungere al celebre continuatore della Storia del Guicciardini: — Ei pare che vi siano, se così posso parlare, andazzi di buon gusto, come ve ne sono di cattivo, e il secolo XVI. fu tutto affetto del buono —. Con queste parole, che fanno quasi nascere il buon gusto dal cieco destino, la storia di niente c'istruisce. Mi pare che ove si dicesse, che nel 1500 l'*andazzo* di senno e di buon gusto ne' governanti fece sì che le belle arti in ogni angolo della Penisola avessero maestri insigni per celebratissime opere; darebbesi novella conferma alla sentenza d'ogni tempo e d'ogni luogo, che i *governamenti fondano o spiantano a lor senno le lettere, le arti e tutte le beatitudini dei popoli* (Perticari).

L'Italia immersa da più secoli nelle tenebre, portatevi dalla barbarie, rivide il primo raggio di civiltà nelle lettere e nelle arti belle, non che nelle scienze, per opera dell'Imperatore Federico II. che morì nel 1250. Educato in Sicilia, dotto nelle lingue greca, araba, tedesca, e francese, e più di tutte nell'italiana, fu uomo, al dire degli storici, di gran lunga superiore al suo secolo. Le scienze, le lettere, e le arti ebbero in lui un caldo e generoso favoreggiatore; fondò gli studj in Padova, li protesse in Bologna, mantenne a Salerno la fama della scuola di medicina, ed istituì a Palermo quasi un'accademia di belle lettere. Le gloriose orme di Federico II. furono seguite dagli Scaligeri in Verona, e gli uomini più dotti ed illustri di tutta Italia ebber da loro protezione, e regale accoglienza. Più tardi mantennero ed accrebbero la fiamma del progresso: il Pontefice Martino V, che coll'esempio risvegliò la gara de' Cardinali, e furono chiamati da tutta Italia i migliori artisti per riordinare ed abbellire le già abbandonate chiese di Roma: Lodovico Gonzaga, che meritò il titolo di Augusto di Mantova: Guid'Ubaldo di Urbino: Alfonso d'Aragona: e più di essi, perchè più dotto, Cosimo de' Medici, detto il vecchio. Finalmente nella seconda metà del secolo XV. Lorenzo de' Medici, detto il Magnifico, che raccolti quanti potè monumenti di belle arti, attorniato da pittori e scultori, tramutò la propria dimora in nobilissima accademia: i Dalla Rovere, i Malatesta, i Visconti, gli Estensi, i Gonzaga e la Repubblica veneziana, tutti contemporaneamente gareggiarono per avere presso di loro celebri artisti, e prepararono alla prima metà del secolo XVI.

quell' aurea epoca che fu la più cospicua delle lettere e delle arti, e alla quale il Pontefice Leone X, seguendo le gloriose orme del padre, lasciò il suo nome. La seconda metà del secolo XVI. segna il principio del cader delle arti; e fu allora che a' ricordati principi italiani succedetter di quelli, — a cui natura non lo volle dire —. Le arti belle furon mutate in fantesche del fasto delle corti, e gli artisti tralignarono; perchè mancò il buon gusto e l'intelligenza de' governanti per apprezzarli e dirigerli.

La storia pittorica veronese della prima metà del secolo XVI. procede in gran parte facile e sicura per le molte preziose memorie lasciateci dal contemporaneo Vasari, a lui comunicate da' suoi dottissimi amici, il padre Marco de' Medici veronese, ed il celebre scultore Danese Cattaneo, il quale per alquanti anni visse in Verona.

Sorgeva il secolo XVI, e la pittura veronese compariva divisa in tre scuole distinte. La prima sotto il magistero di Domenico Morone, ormai vecchio, conservava le pure tradizioni della scuola natale; e splendeva per le opere di Francesco Morone, di Michele da Verona, del Bonifacio, e più per quelle di Paolo Morando Cavazzola. La seconda degnamente rappresentata da Girolamo dai Libri, e da Francesco Torbido, detto il Moro, prendeva l'inspirazioni dalla scuola veneziana. La terza mantegnesca rappresentata dal Liberale, e poscia da Francesco Bonsignori, riceva splendore dall'opere dello stesso Bonsignori, e da quelle di Francesco Carotto. Vuole ragione che si cominci parlare da Paolo Morando, quantunque il più giovane tra' suoi contemporanei; perchè questi tutti gli sopravvissero, e perchè

(quantunque brevemente vissuto) fe' le stupende opere che *facile principem* il proclamano dei pittori veronesi del suo tempo.

PAOLO MORANDO CAVAZZOLA n. 1486 m. 1522 *.

L'Abate Lanzi in quest'epoca della storia della pittura veneziana onorò il nostro Paolo Caliari accompagnandolo al Giorgione, al Tiziano, al Tintoretto ed a Jacopo da Ponte. Paolo Caliari nato nel 1528 appartiene alla seconda metà del secolo XVI. Fu errore cronologico, e fu solenne ingiustizia il non mettere coll'autorità del Vasari (tanto rispettata dal Lanzi) fra i primi pittori del 1500 Paolo Morando Cavazzola, morto nel 1522, le cui più grandi opere sono tuttora conservatissime. Istruito nell'arte da Domenico Morone **, condiscepolo di Francesco Morone, di Michel da Verona, del Bonifacio: contemporaneo di Girolamo dai Libri, di Gian Francesco Carotto, di Francesco Torbido, del Liberale ben superò nella breve sua

* Nell'anagrafi del 1514 della contrada di s. Paolo (Archivio Municipale) si legge: —

Thadeus Cavazzola q m Jacobi de Morando	an. 54
Isabella ejus uxor	an 52
Paulus filius	an. 28
Blancha fior filia	an. 25
Jo. Baptista filius	an. 23
Cassandra filia	an. 18
Lucia filia	an. 15
Diamante filia	an. 12
Appolonia filia	an. 6

** Nel 1508 Domenico Morone lavorava a s. Maria in Organo (V. il Capitolo antecedente), ed allora Paolo Morando avea l'età di 22 anni. Mi pare adunque più ragionevole il tenere che il Morando sia stato istruito nei principj dell'arte da Domenico, anzi che da Francesco Morone, come sin qui fu creduto.

vita e maestro e condiscepoli e contemporanei. L'altezza, a cui salì nell'arte, fu solo opera del suo ingegno e del suo studio; perchè non potè apprenderla nè dai concittadini, nè da'veneziani; e se egli non fosse sempre rimasto in patria, sarebbesi potuto credere quasi inspirato dalle discipline di Leonardo da Vinci, e di Rafaello.

Disegno.

Naturalista per istituzione, seppe eleggere il meglio, ed animarlo del proprio spirito. Sebbene abbandonasse gli antichi procedimenti per convinzione e per genio, serbossi fedele alle tradizioni del sentimento cristiano. Non vide le statue greche, nè gli antichi bassi rilievi di Roma, e però l'opere sue non hanno nella movenza delle figure della squisita grazia, dell'eleganza, della nobiltà, del brio, nè lo svariato acconciar de'capelli, nè lo svolazzar de'veli e de'panni che distinguono la scuola romana e quella dell'Umbria; ma egli trasfuse nelle sue tavole il vivo e 'l vero con estrema, e quasi incredibile diligenza; sobrio, e caratteristicamente svelto, non v'appose linea di più. Egli donò alle sue figure gravità decorosa, e posa ed atti che te le fan vive; intese profondamente l'anatomia, e tenne uno stile lindo e preciso in ogni parte che abbraccia il disegno; correttissime le estremità, un piegar largo e panni bene addossati; ed altresì ben conobbe la prospettiva per diminuire ed allontanare le figure ed i piani.

Colorito.

Quanto fu diligente nel disegno, altrettanto diligentissimo si mostra nella scelta e nella distribuzione de'colori. La scuola veronese anche in questa parte fece per lui grande avanzamento, ed egli si meritò un posto d'onore

fra i più celebri coloritori veneziani della propria età. Il carattere della sua tavolozza è un complesso del più animato colorito, e perciò ogni suo tocco dà vita e forza anche alle parti accessorie; ogni dove ammirasi l'acceso, ed uno splendore di tinte, che accrescono luce e spirito ai colori medesimi. Le carni non sono dipinte ma vive vive, e fuse con estrema delicatezza; e così bene variate che non solo ti mostrano l'età ed il sesso, ma eziandio la condizion loro. Distinse con rara maestria e parti de' volti cui l'ossa informano, da quelle che ne sono lontane facendo queste più sangnigne secondo natura, e le variò tutte e sempre ed egregiamente. Ottenne ne' suoi dipinti una verità, una precisione, una nettezza di contorni, ed un lucido sereno in ogni lato; de' quali effetti la natura ci dà esempio soltanto in un tramonto infocato dopo una dirotta pioggia estiva, la quale abbia purgato l'aria dalle nebbie e da' vapori, dove gli oggetti vicini ed i lontani han tutti vita. Sembra che questo momento della natura sia stato il prediletto esemplare del Morando. Il suo piegare segue il moto delle persone, le quali sono vestite con istoffe di nobili e variati colori, con bellissimi rovesci che fanno ottimo risalto. In una parola dipinse con maestria, bravura, e franchezza, e freschezza di colore da non trovar altro esempio che nelle opere del Giorgione.

Chiaro scuro. Nel chiaro scuro manifesta i profondi studj che fece; le sue ombre or più or meno abbagliate ingannano l'occhio che gira attorno agli oggetti, e glieli fanno apparire rilevati e distaccati dalla tela. Egli conobbe l'artificio de' contrapposti, e l'usò in modo che nulla ha di

convenzione, e sfugge a chi pur vel cerca; tanto è coperto dalle finezze dell'arte, che — d'arte, che tutto può, nulla si scopre —! Le sue figure rotondeggiano e distaccano con un magistero, che direbbesi appreso da Leonardo da Vinci.

Il Morando trasse le sue inspirazioni dalla Religione, ch'egli fortemente sentiva, ed infiammavagli la mente ed il cuore. I soggetti da lui trattati son tutti cristiani. Pare che in ogni quadro intendesse al solenne precetto dell'arte greca: *ottenere molto con poco.* Il portar della croce, il s. Tommaso, ed il s. Rocco sono tre quadri e non dànno che sette figure; ma a chi li sa bene osservare, riescono tre poesie che pigliano cuore e mente, e li tengono intesi a' fatti che rappresentano: e l'autore a tanto giunse, perchè penetrò ne' più segreti misterj dell'arte, de' quali fu maestro, direi quasi unico, il divino Urbinate. Il deposto dalla croce, nel quale veggonsi sette figure, non ha il folle piramidare sì vagheggiato da' pittori del secolo XVIII; ma ha la verità, la naturalezza, lo spontaneo collocamento delle persone che compongono la dolorosa scena. La pietà è in tutte dignitosa e rassegnata, e quella della Madre nessuna lingua saprebbe esprimere. Il Redentore è morto; ma è così vero, che e carni e musculature ed ossa ti rendono un rilievo. La testa è da dirsi piuttosto da Rafaello; poichè, essendo di morto cogli occhi semiaperti, mantiene ancor le sembianze dell'Uomo Dio che riposa: solo a' prediletti della natura fu conceduto di sì degnamente rappresentarlo! Nella gran tavola di s. Francesco tenne la composizione usata al suo tempo, collocando i sei grandiosi

Composizione ed espressione.

Santi in piedi e bipartiti; ma non sono figure isolate e mute, come usavan di fare i suoi contemporanei: il Morando fecele vive e parlanti tra loro, e v'aggiunse la grandiosa gloria (invenzione allora novissima) con N. D. ed il Putto in mezzo ai ss. Francesco e Bernardino, incorniciata dall'iride, dove stanno intorno le sette virtù teologali espresse poeticamente; e tre cherubini tizianeschi coronano la stupenda invenzione. Dotato di gentile e nobile sentire, evitò ne' suoi dipinti tutto che potesse spiacere o mettere ribrezzo a chi li vien osservando: il suo intendimento fu di pietosamente parlare all'anime, e dolcemente allettarle e commuoverle. Così nel san Rocco non vedi la piaga, che è coperta dal manto; e per vietare pur al pensiero idea spiacente, posegli a'piedi un ramo di rose. Nel portar della croce il manigoldo, che trascina il Redentore, ha un ghigno satanico, ma non è ributtante. Nell'incoronazione, le spine son già cacciate dalla canna del manigoldo; ma poche gocce di sangue appajono nell'alto della fronte e sulle spalle, e il divin volto conserva senza imbratti lo splendore di sua natia bellezza. Nella flagellazione i manigoldi hanno in alto le verghe; ma non vedi ancora sopra quelle carni celestiali traccia di verga.

Paolo Morando non potè studiare negli antichi tipi il bello ideale, e quindi non raggiunse le supreme bellezze dell'arte, che si ammirano nell'opere del grande Urbinate suo coetaneo (nacque tre anni prima e morì due anni dopo di lui); ma di certo ch'egli sortì anima egualmente nobile e gentile, ed in più ristretti confini parve genio e fu: ed alla fine or giustizia gli rende il suo.

Non altro dirò di Paolo Morando Cavazzola, e cedo volontieri l'ufficio alle penna illustre del chiaro concittadino, che fu de' primi a cooperare per la debita gloria del nostro pittore sì neghittosamente dimenticato. Egli che sa a caldissimo amore di patria aggiungere egregiamente una squisita gentilezza, mi concedette ristampare la vita, e l'illustrazione alle opere di Paolo Morando Cavazzola, qui pubblicatesi nel 1851; e certo credo rinnovare diletto ai miei indulgenti lettori, ridonandole nell'Appendice II. di questa seconda parte.

Dopo il Morando debbo registrare Antonio da Vendri, pittore ignorato fin a quest' ultimi giorni. La recente scoperta di un dipinto sopra tavola, che adesso è nelle mie stanze, segnato del nome e dell'anno 1518, ci rende noto un pittore talmente inspirato dalle opere del Cavazzola da poterlo dire suo discepolo, se per l'età non fosse stato amico e condiscepolo di lui. Primachè si scoprisse nella tavola il nome del pittore, riputavasi per una delle prime opere del Cavazzola: tanto vi si vede trasfuso il far di lui, il vestire, il piegare, la gentilezza e la grazia. Se egli avesse dato un passo di più nella forza del colorito, nella vita e nel rilievo delle figure, Verona potrebbe vantare un valoroso emulo, anzichè un lodatissimo seguace dello stupendo Cavazzola. Il concetto rappresentato dal dipinto è degno del grande pittore. Due angeli a' lati sollevano una tenda di veluto rosso in atto di scoprire agli spettatori N. D. seduta che sostiene colle mani il divin Figlio, il quale, rivolto a chi lo guarda, indica amorosamente con una mano la Madre. In un angolo della tavola dietro il

ANTONIO DA VENDRI o. 1518.

sedile della Vergine, in caratteri della forma e del colore di quelli usati dal Cavazzola si legge: A. D. VENDRI P. 1518, cioè Antonio da Vendri dipinse nel 1518. Vendri (nome che si vuol derivato da Venere, perchè era quivi un tempio a lei sacro) è piccolo paese prossimo a Verona, che divenne illustre avendovi lor ville i Giusti, ed i Sanbonifacio.

FRANCESCO MORONE n. 1474. m. 1529.

Abbiamo veduto nell'anteriore capitolo dall'anagrafi della famiglia di Domenico Morone, che il figlio Francesco nacque nel 1474; la data poi della sua morte, che fu li 16 Maggio del 1529, si legge nel libro della confraternita di santa Libera istituita nel 1517. Istruito dal padre, *diede alle sue pitture grazia, disegno, unione e colorito vago ed acceso quanto alcun altro.* Così scrisse il Vasari, quando ancor vedeansi molte opere di Francesco Morone; e ce ne rimangono abbastanza per confermare il detto del grande biografo. Nelle prime ebbe stile ristretto; e pare che di poi prendesse coraggio al vedere i capolavori del suo condiscepolo, il Morando; perchè nelle ultime acquistò molto nell'ombreggiare, e nell'imitare il naturale in maggiori dimensioni. Il primo suo dipinto conosciuto è la crocifissione con la Vergine e s. Giovanni nella cappella di s. Croce nella chiesa di s. Bernardino, fatto nel 1498, quand'egli avea l'età di 24 anni. Sebbene il Vasari lo dica *molto bello,* le figure sono meschine e non rispondenti all'altezza del luogo in che fu collocato. Forse anteriore a questo dipinto è la tavola d'altare a lui attribuita che si vede nella Pinacoteca Comunale con la ss. Triade in gloria, e di sotto la Vergine e san Giovanni, la quale

apparteneva alla distrutta chiesa di s. Maria della Vittoria Nuova. Della prima maniera è l'a fresco della facciata d'una casa vicina a s. Jacopo di Galizia nella via di mezzo, il quale ha molto sofferto ne' ss. Francesco e Rocco; ma la Vergine seduta in trono col divin Infante mirasi con piacere. Più rovinato è l'a fresco, dello stesso stile, a lato della porta de' Borsari sul muro della casa Serenelli. E parimenti l'altro, che è sopra la facciata di una casa al Ponte dell'Acqua morta, col Padre eterno avente in grembo Cristo crocifisso, ed a' lati la Vergine e san Giovanni. Dello stesso tempo e stile è la tavola al terzo altare a sinistra entrando nella chiesa di s. Maria in Organo con la Vergine e 'l Bambino seduta in trono, fra i ss. Vescovi Agostino e Martino; ha la scritta seguente: — Frãciscus filius Dominici de Moronis pinxit MDIII —; ed è opera condotta con estrema diligenza e delicatezza. Più vaga e chiara e conservata è la tavola nella r. galleria di Brera in Milano con N. D. e 'l divin suo Figliuolo seduta in trono, ed a' lati due ss. Vescovi. È segnata col nome; e sebbene non si rilievi la data, fu certamente dipinta intorno allo stesso tempo di quella in s. Maria in Organo, essendo del medesimo suo primo stile. Di esso tempo altresì è la bell'opera dello stesso pittore, che si ammira nel duomo di Trento; e contemporanea a queste è la piccola tavola con N. D. e il Putto, che vedesi nelle stanze di chi scrisse le presenti cose, proveniente dal museo Moscardo, dove fu attribuita a Girolamo dai Libri.

Delle opere di Francesco nella chiesa di s. Bernardino, descritte dal Vasari, non rimangono che poche reliquie

(e son del primo stile) nella cappella di s. Antonio. Sono però ben conservate le ricordate dallo stesso biografo e stanti nella sagrestia di s. Maria in Organo, dove — oltre il Cristo che è nella vôlta, ed alcuni angioletti che scortano all' in su, fece nelle lunette diversi Papi, a due a due per nicchia, che furono religiosi di s. Benedetto. Intorno alla sagrestia, sotto le dette lunette, è tirato un fregio alto quattro piedi, e diviso in certi quadri, ne' quali sono dipinti alcuni imperatori, re, duchi ed altri principi, che lasciati gli stati si fecero monachi dell' istesso monastero; e sono bellissime teste fatte con molta diligenza —. Il ritratto chiuso da cornice di stucco, fuori del descritto ordine, da alcuni fu attribuito al medesimo Morone, e si volle rappresentasse il celebre intagliatore Fra Giovanni; ma è opera posteriore, e non ha di che fare collo stile del Morone; forse potrebbe dirsi opera di Domenico del Riccio, detto il Brusasorci.

Si confrontino le opere testè accennate col grandioso a fresco sopra la facciata di una casa al Ponte delle Navi di fronte alla strada della Vittoria, che fu dal Morone eseguito nel 1515, ed ognun vedrà quanto col progredire degli anni egli avanzasse nell'arte. E ciò anche meglio apparirebbe, se il tempo e gli uomini non avessero molto danneggiato l'a fresco, che è sotto il grand'arco della porta della chiesa di s. Fermo, eseguito nel 1523: ciò era un anno dopo la morte del Morando. Bastano questi due a freschi per giustificare l' elogio fatto a Francesco Morone dal Vasari; e per condannare l' ingiusto modo, col quale fu ricordato dal Professor Rosini.

Michele da Verona illustrò la patria con bellissime opere, e tuttavia fu dimenticato nella storia dell'arte dal Vasari, dal Lanzi, dal Rosini e dagli stessi suoi concittadini. Ho dimostrato nello scritto intorno agli architetti veronesi del secolo xv, che col nome di Michele s'intitolò sino al 1532 la celebre famiglia del Sammicheli; e parmi avere non senza buon fondamento conghietturato, essere ad essa appartenuto questo eccellente pittore. Dietro una piccola tavola con N. D. e il Putto, da me posseduta, ho letto che Michele morì a'15 Maggio 1525. Ch'egli fosse condiscepolo ed emulo di Francesco Morone, se n'ha prova negli a freschi de' fianchi dell'altare a sinistra, entrando nella chiesa di s. Chiara, ora delle monache Sacramentine. I Santi al lato dell'epistola sono dipinti da Michele da Verona colla scritta: — Hic fecit Michael die III Augusti MCCCCCVIIII —. Gli altri dal lato del vangelo sono opere di Francesco Morone ricordate dal Commendatore Dal Pozzo. Al primo vederli si giudicano della stessa mano; e quando la chiesa in quest'ultimo tempo, dopo i molti anni che rimase chiusa, fu riaperta al pubblico culto, gli intelligenti, ignari della storia di que' dipinti, li giudicarono delle prime opere di Paolo Morando Cavazzola; il qual giudizio è conferma che Francesco Morone, Michele da Verona, e Paolo Morando attignessero l'arte dalla stessa scuola di Domenico. I due primi si distinguono l'uno dall'altro specialmente nel colore delle carni, che nelle opere di Francesco si scorge vivo ed acceso, mentre in quelle di Michele è più nobile, e spesso un cotal poco tendente al pallido. Il terzo condiscepolo poi, cioè il Morando, si

MICHELE DA VERONA m. 1525.

distingue dagli altri due dallo stile più largo, dalla sceltezza delle forme, dalla grazia del chiaro scuro, dal piegare più franco, dalla dignità e dalla vita delle sue figure.

Anche Michele da Verona ebbe due maniere; nella prima tenne le figure piccole, ed a questa appartengono gli a freschi sopra il primo altare a sinistra entrando nella chiesa di s. Anastasia. Dal Vasari furono assegnati al Liberale, ma invano si cercherebbe in quest'opera alcuna analogia col modo di fare di quel pittore. Qui certamente il biografo fu male informato dal p. Marco de' Medici e dal Cattaneo, i quali, non facendo parola di Michele da Verona, mostrarono di non conoscerlo; e quindi confusero questo dipinto di lui con quelli di altro pittore contemporaneo. Della seconda maniera di stile più largo è l'a fresco sopra ricordato in s. Chiara; e si mostra ancor più avanzato nell'arte in quel bellissimo nella stessa chiesa di s. Anastasia rappresentante la Pentecoste nella vòlta superiore dell'altare dei Miniscalchi. Quest' ultimo dipinto nelle guide fu attribuito ora a Francesco Morone, ora al Liberale, ed ora al Carotto; ma non si avvertì al delicato contorno dei volti, al manto bianco di alcuno degli Apostoli non mai usato nè dal Morone, nè dal Liberale, nè dal Carotto; e più di tutto non si avvertì al colore delle carni più chiaro e meno acceso di quello usato da' pittori veronesi suoi contemporanei.

Per istimare il merito di quest'artista convien vedere la sua grandiosa tela della crocifissione, esistente nella chiesa di s. Stefano Protomartire in Milano. Questo dipinto alto m. 2,23 e largo m. 7,34 stava nel refettorio del

monastero delle Agostiniane di s. Giorgio di Verona. Per la soppressione de' conventi comparve nel 1810 questo ignorato capo lavoro alla vista del pubblico. Ma Verona il potè ammirare per tempo assai breve, poichè nel 1811 fu degli eletti a far parte della regia e pubblica galleria di Brera in Milano; e non si sa poi il perchè venisse poscia privata di tal quadro ben degno di essere riputato tra i suoi più stupendi ornamenti. Rappresenta esso il momento supremo, in cui l'Uomo Dio *inclinato capite emisit spiritum*. La Madre sviene fra le braccia delle tre Marie, mentre Giovanni si volge al Redentore in atto di parlargli. A pie' della croce un soldato, vòlto il tergo allo spettatore, ha ancora inalberata la spugna. Due farisei sono penetrati dal dolor della Madre, e così pure due soldati alcun poco più lontani; e sui costoro volti sta viva la compassione e l'ammirazione. Gli stessi affetti si veggono nel tribuno a cavallo accompagnato da tre altri cavalieri, uno de' quali spiega in aria una bandiera collo stemma dello scorpione. All'altro lato il centurione pure a cavallo, seguito dallo scudiere, ha abbandonata la briglia; ed a mani giunte e capo scoperto, con forte espressione di pentimento chiede perdono al Crocifisso; mentre alcuni altri soldati a lui vicini prendonsi giuoco della sua conversione. Cinque figure formano l'ultimo gruppo nella prima linea del quadro: un banditore a cavallo suona la tromba: due soldati giuocano a' dadi la veste, cui un terzo s'indossa: e finalmente la quinta figura è un soldato che inalbera la bandiera coll'aquila bicipite, ed in atto cruccioso volgesi allo spettatore. Il cielo è fosco; e nel bellissimo

paesaggio, attraversato da regal fiume, di lontananza raffigurasi il colle di s. Pietro in Verona. Il quadro è chiuso ai lati da due pilastri con colonne licenziose, donde veggonsi due stemmi; e ne' lor piedestalli è così partita l'iscrizione:

MCCCCC	Per me
I	Michae
DIE II	lem
IVNII	Veronensem

Il dolore, la compassione e il pentimento stannovi espressi di verità; le figure grandi al vero sono svelte e ben disegnate, vivaci le teste, buona la prospettiva, e il piegare studiato e ben inteso. Florido è il colorito di tutto il quadro, e nel paese, nei cavalli, e negli altri accessorj egli si mostra esperto quanto nelle figure. Vi si scorge il discepolo di Domenico Morone, e ricorda il Cavazzola e Francesco Morone e in qualche parte il Dai Libri. Sebbene vi si desideri quella larghezza di stile, che il pittore apprese più tardi: e giustamente gli si appunti l'anacronismo del vestir le figure all'uso del suo tempo; tuttavia è meritevole d'esser tenuto per non ultimo fra i capo lavori dell'arte italiana di que' dì. Sopra la porta nell'interno della chiesa del Seminario vescovile di Padova è un quadro grande colla crocifissione di nostro Signore segnato: — Die XXVIII Martii MCCCCCV opus Michaelis Ven —. È una replica con alcune variazioni del quadro testè descritto e stante in Milano; le figure sono metà del naturale; e quanto al merito dell'opera nulla si

può dire, perchè non v'è parte di tutto il dipinto che non sia ritocca da pennello posteriore, che lo ha impastricciato, alterato ed annerito da muovere compassione. Il Zanandreis nel suo manoscritto delle notizie degli artisti veronesi, che giunge sino al 1834, scrive: — Esiste di Michele una tavola nel coro di s. Andrea di Villa nel distretto di Este nella provincia di Padova, nella quale è figurata la B. V. col Bambino seduta sopra alto seggio, ed ai lati li ss. Andrea, Gio. Battista, Pietro, e Lorenzo m., con un grazioso angioletto nel mezzo in atto di suonare un liuto; ed in bei caratteri romani, come nelle altre opere suaccennate, sta scritto: — MDXXIII die P. Augusti Michael Veronensis pinxit —. Il Rossetti nella guida di Padova nota nella chiesa de' Benedettini di Praglia *un Cristo dipinto da Micheletto, autore ignoto anche all'abecedario,* che di non altri può essere che del nostro Michele —. Questa ultima conghiettura del Zanandreis acquista maggior fondamento di verità dalla tavoletta, esistente nelle mie stanze, dietro la quale, come ho ricordato, è scritto: Michele esser morto li 15 Maggio 1525.

Che il pittore Bonifacio apprendesse l'arte da Domenico Morone, ce ne dà cagione il trovarlo inscritto alla confraternita de' ss. Siro e Libera, dove fra i molti pittori contemporanei si veggono inscritti, oltre il Bonifacio, i due pittori Francesco Morone e Paolo Morando Cavazzola, i quali indubbiamente furon discepoli di Domenico. BONIFACIO m. 1540.

Del Bonifacio soltanto è noto essersi egli inscritto alla suddetta confraternita nel 1523, dove n'è pur registrata la morte di lui avvenuta nel 1540. Gli storici han detto

più volte che ne' primi anni del secolo XVI. i più riputati pittori in Venezia erano Tiziano, Palma il vecchio e Bonifacio. Quindi per conoscere il suo valore, convien vederne le opere in Venezia, le quali vanno confuse con quelle d'un altro Bonifacio, forse suo figlio, cui diremo Bonifacio II, e che là morì nel 1553; ed altresì confuse con quelle di un terzo Bonifacio, del quale pur in Venezia veggonsi opere aventi la data del 1555.

BONIFACIO II. m. 1553.

Del Bonifacio II. si crede sia la stupenda tavola d'altare in s. Maria in Organo con N. D. e 'l Putto in gloria ed ai lati i due santi Apostoli Pietro e Paolo. Allo stesso credo sia da attribuire l'ultima cena di N. S. lodata dal Zanetti, che stava nel refettorio del convento dei Certosini in Venezia, ed ora è nelle mie stanze. Egualmente parmi doverglisi assegnare i trionfi del Petrarca, che passarono in Inghilterra; e che verso la metà del XVIII. secolo furono intagliati a Roma, ed avuti per opere dipinte da Tiziano.

BONIFACIO III. o. 1555.

Il Bonifacio è una gloria della pittura veronese, e siccome coll'autorità del Vasari non pochi scrittori lo dissero veneziano, così è pregio dell'opera esaminare con severa critica questo importante punto storico; e ciò faremo nell'Appendice I. di questa seconda parte.

DANIELE DAL POZZO o. 1520.

Anche Daniel dal Pozzo si legge fra gli ascritti alla confraternita de' ss. Siro e Libera; ma non v'è l'anno della sua morte. Si trova pure nel libro di Cassa di quell'archivio che gli furono pagati denari nel 1523 per una tavola d'altare; ed il Cignaroli scrisse averla veduta segnata col nome e coll'anno 1520, *di uno stile assai secco.*

Girolamo dai Libri, nato nello stesso anno di Francesco Morone (1474), gli sopravvisse non pochi anni, e morì nel 1556. Non raggiunse i suoi contemporanei ne' progressi che fece l'arte a'suoi dì; e tuttavia pose nelle sue opere un incanto di semplicità e di vaghezza, che piace assai. Istruito dal padre nell'arte del miniare, imprese prestissimo a dipingere grandi tavole, e la sua prima opera fu un deposto dalla croce con molte figure, fatto per la chiesa di s. Maria in Organo, che ora sta nella chiesa parrochiale di Malcesine, villa del veronese sul lago di Garda, e che il Vasari dice da lui eseguita nell'età di sedici anni. In essa manifestamente appariscono le tendenze del miniatore per la minuta finitezza, e per il brio de' colori; ma è mancante di quell'armonia dell'insieme che distacca le figure, e di quel disegno che era privilegio della scuola di Domenico Morone. Ad ogni modo, per l'età in cui fu da lui eseguita, è opera sorprendente. Non pare ch' egli abbia mai dipinto a fresco, la qual cosa conferma la sua inferiorità ai contemporanei, che tutti lasciarono in questa importante parte della pittura prove ben degne del loro valore. Egli si tolse dalla pura scuola veronese, e pare che s'inspirasse dal vedere le opere del Bellini, e specialmente di Giovanni. E in fatto è del tutto bellinesca la bella tavola d'altare ora nella nostra Pinacoteca Comunale che ci venne dalla chiesa di s. Maria in Organo, e fu così descritta dal Vasari: — Bellissima è la natività del Signore con pastori e paesi e alberi bellissimi; ma sopra tutto sono vivi e naturali due conigli lavorati con tanta diligenza, che si vede non che altro in loro la divisione dei

GIROLAMO DAI LIBRI
n. 1474.
m. 1556.

peli —. Bella è pure la tavola d'altare nella chiesa di s. Giorgio dove sotto lo sgabello del trono, in che è seduta N. D. col Figliuolo, sono tre angeli, che cantano in atto così semplice e naturale, che trasfonde in chi li guarda ammirazione e diletto. La scritta divisa in due parti è la seguente: — MDXXVI mens. mar. XXVIII. Hieronymus a libris pinxit —. Egualmente bellinesca è la tavola appesa ad una parete della cappella di s. Antonio nella chiesa di s. Paolo, con N. D. e il Putto in trono, ed i ss. Pietro e Paolo a' lati con magnifico paesaggio; e, che che ne dica qualche guida, si può dire conservatissima. Alcun avanzamento nell'arte si osserva in altri quattro dipinti, che si ammirano nella Pinacoteca Comunale. Il primo rappresenta N. D. col Bambino seduta in trono, ed un angioletto che le tien sopra, a guisa di baldacchino, un ombrello; a piè del trono s. Giuseppe da un lato e dall'altro l'Angelo custode col giovinetto Tobia: questo dipinto proviene dalla distrutta chiesa di s. Maria della Vittoria Nuova. Il secondo ha la Vergine col divin Infante in gloria, ed a basso dai lati i ss. Pietro ed Andrea: e questo apparteneva alla chiesa disfatta di sant'Andrea. Il terzo, d'ignota venuta, è il battesimo di Gesù Cristo con angeli che l'assistono. Il quarto, (del quale nemmen si sa donde venisse) rappresenta i ss. Rocco e Sebastiano, ed in mezzo loro N. D. col Figlio seduta in trono.

Il quadro nella chiesa di s. Leonardo, luogo suburbano di Verona, tanto lodato dal Vasari, credesi che ora appartenga ad una famiglia patrizia genovese. In questo dipinto, composto di *molte figure*, è un albero di lauro colorito

con tale verità, che, dice il Vasari, furon visti più volte gli uccelli entrare in chiesa, e volare all'albero per posarvisi sopra: ci è d'uopo osservare che le *molte figure* non avessero pregio di verità, nè di vita, se gli uccelli andavan lor sì dappresso. La tavola d'altare con la Vergine e s. Anna, ch'era nella chiesa di s. Maria della Scala, è ora nella galleria nazionale di Londra. Sono opere studiatissime di Girolamo i dipinti delle predelle stanti di sotto la tavola del Bonsignori della cappella di s. Biagio nella chiesa de'ss. Nazario e Celso; i quali dipinti rappresentano alcuni fatti della vita di s. Biagio. L'antico libro delle spese del convento, custodito da quella fabbricieria, restituì a lui un'opera che prima era creduta dello stesso Bonsignori. Chi qua scrive, possiede di questo pittore un quadro di rara conservazione in tela con N. D. e il Putto seduta sopra uno sgabello in mezzo a vaghissimo paesaggio: le figure sono grandi al vero.

Di tante opere di minio, ricordate dal Vasari qui non se n'ha più traccia; solo alcune, frammischiate ad altre del Liberale, si ammirano nella casa del C. Giovanni Battista Burri: e le une e le altre sono veramente bellissime. Girolamo dai Libri, oltre essere egregio pittore, tien già suo posto distinto fra i più celebri miniatori, ed ebbe il vanto d'essere stato il maestro ne' principj di quest'arte a don Giulio Clovio, il quale sino a' nostri giorni è tenuto il primo de' miniatori italiani.

Di Calisto dai Libri, fratello di Girolamo, null'altro sappiamo che nel 1529 avea quarant'anni; e quindi nacque nel 1489. Ciò esce dal registro anagrafico, che

CALISTO DAI LIBRI n. 1489. v. 1529.

leggesi trascritto nel capitolo III. di questa parte, e là è intitolato *maestro;* donde crediamo che assistesse Girolamo nell'opere di minio, e che i suoi lavori sieno rimasti confusi con quelli del fratello.

FRANCESCO DAI LIBRI n. 1500. m. giovane.

Dall'istessa anagrafi del 1529, or ricordata, sappiamo che Francesco, figlio di Girolamo dai Libri, nacque nel 1500. Il Vasari, scrittore contemporaneo, assicura che Francesco fu miniatore, pittore ed architetto. Egli narra che rincrescendo a Francesco l'eccessiva applicazione e diligenza, che richiedeva il miniare, *si diede alla pittura e architettura, nelle quali riescì peritissimo, e fece molte cose in Venezia ed in Padova*; delle quali adesso non se n'ha memoria. Il biografo termina dicendo: *che, rapito dalla morte in età giovanile, lasciò un solo fratello prete, nel quale rimase estinta la famiglia Dai Libri, dove fiorirono successivamente uomini in questa professione così eccellenti.* Stefano, Francesco, Girolamo e Francesco segnano quattro generazioni.

GIOVANNI FRANCESCO CAROTTO n. 1470. m. 1546. (L.)

Giovanni Francesco Carotto nacque nel 1470. Di lui scrive il Vasari che fu ne'primi anni discepolo del Liberale, e che postosi poscia a Mantova sotto il magistero di Andrea Mantegna, acquistò tanto dagli insegnamenti di quest'ultimo, che *Andrea mandava di fuori delle opere di lui per di sua mano.* Però non conosciamo opere certe del Carotto, che abbiano così espressi caratteri da doversi prendere per quelle del celebre Padovano. Vissuto Francesco Carotto sin al 1546, ebbe sempre ne'lavori della sua lunga vita un fare grande, nobile e grazioso. Le sue teste sono vivaci ed animate, i volti ingenui

e rafaelleschi, buone le composizioni, ben intesa la prospettiva, e son pur belli i suoi paesi; nel complesso delle sue opere si scorge un composto delle quattro scuole, la lombarda, la firentina, la veneziana e la veronese. Vissuto in tempo che la pittura toccò il più alto punto, solo il Carotto parea dovesse contrastare la palma a Paolo Morando; ma gli restò addietro, non avendo potenza d'ingegno pari a questo. Vinse molte difficoltà dell'arte, ma trovò impedimenti che non seppe superare col valore, a cui soltanto un rarissimo genio può giugnere. Volle cacciarsi troppo in là nel colorito con forti ombre; e, per dare maggior risalto e luce alle sue opere, usò con arte palese l'artificio de' contrapposti in danno dell'insieme de' suoi dipinti, che alcuni gli riusciron foschi, e carichi di scuri.

Il Carotto lavorò molto in Milano per commissione di Antonio Maria Visconti; donde poi fu chiamato dal Marchese Guglielmo di Monferrato, pel quale nella cappella maggiore di s. Domenico di Casale — fece tanti quadri quanti bisognavano a coprirla e adornarla da tutte le bande di storie del Testamento vecchio e nuovo, lavorate con estrema diligenza, e siccome anche fu la tavola principale.... Lavorò poi per le camere di quel castello (di Casale) che gli acquistarono grandissima fama —. Così scrisse il Vasari; e 'l dire che quella cappella fu coperta e adornata *da tutte le bande*, mi sembra probabile che intendesse parlare di pitture a fresco. Non è credibile che tante opere eseguite dal Carotto a Milano ed a Casale sien tutte perdute; donde ci viene giusto e grave sospetto,

che alcune sue opere, stanti nelle pubbliche o private gallerie d'Italia e di fuori, portino il nome d'altri celebri pittori. Egli è certo che ne' suoi molti dipinti, che ancor sono in Verona, si scorge tale differenza di stile, e direi quasi tendenza d'imitare l'opere de' più illustri pittori italiani del suo tempo, che il Maffei accortamente il disse il Proteo dei pittori veronesi.

Fra le prime sue opere è la tavola dell'altare di s. Rocco nella chiesa parrocchiale di s. Tommaso Cantnariense, dove pare un seguace di Giovanni Bellini. Ed è pur fra le prime la tavola, molto guasta, che si vede nella Pinacoteca Comunale, con Cristo in alto, ed a basso, figure intere grandi al vero, i ss. Bernardino, Francesco, Antonio e Chiara, proveniente dal soppresso convento dei Padri minori osservanti d'Isola della Scala; qui lo stile è della pura antica scuola veronese, ed alcuni l'attribuirono a Francesco Morone. Simigliantemente si attribuì al Morone una s. Caterina, che è nella stessa Pinacoteca dipinta a tempera, e grande al vivo, con abbasso il ritratto di un divoto, il quale tien suo berretto in mano. Bellissimo è il quadro rappresentante la resurrezione di Lazaro nelle stanze del vescovado, quivi trasportato dalla chiesuola di Nazaret, poderetto vescovile in sul montuoso della città. La stessa Pinacoteca Comunale possiede una delle più belle opere del Carotto eseguita con estrema diligenza, ed ha singolare espressione: è la Vergine genuflessa con attorno quattro Santi, oltre s. Giovannino, e tutti adorano il divin Figliuolo giacente sopra un po' di paglia. Nella cappella degli Spolverini in s. Eufemia le

opere ad olio ed a fresco sono tutte di Francesco Carotto. Nell'a fresco con una storia di Tobia si veggono teste così vivaci, espressive e sì ben condotte, che qualche pittore la disse opera di Paolo Morando; e ne sarebbe degna, se avessevi maggior diligenza nel disegno. Nella chiesa di s. Giorgio sono stupende le due tavole del Carotto con i ss. Rocco e Sebastiano, figure nude di mezza grandezza del vero, dipinte con colorito inarrivabile. Dipinte altresì da lui sono le bellissime predelle sotto i due Santi, e la lunetta del medesimo altare. È da annoverarsi fra le opere più distinte di sua mano l'a fresco coll'annunciazione di N. D. nella chiesa di s. Bartolommeo, ora proprietà della famiglia Monga.

Nella cappella del ss. Sacramento in s. Fermo maggiore la tavola dell'altare fu eseguita da lui nel 1528; dove la Vergine col Figlio in gloria, che fa gruppo con s. Anna, è tutta della graziosissima maniera del divino Rafaello; ha colorito affatto giorgionesco, e nelle figure a basso si avvicinò più a Fra Bartolommeo di s. Marco. L'imitazione al fare di questo è più evidente nel quadro, segnato del proprio nome coll'anno 1532, con la Vergine, s. Anna e i due Bambini, figure grandi al vero, che tiensi nelle stanze di chi scrisse queste cose. La Pinacoteca Comunale possiede una bella tavola d'altare con Gesù che lava i piedi agli Apostoli, ed in gloria la Vergine col Putto e il re Davidde genuflesso, che ha in mano un cartello, ove si legge: *lavabis me;* ivi son teste al tutto rafaellesche, e proviene dalla chiesa de' Padri minori osservanti d' Isola della Scala. Nella stessa Pinacoteca, venutovi dalla medesima

chiesa d'Isola della Scala, è il quadro con la Vergine e il Bambino seduta sopra le nubi, ed a' lati s. Giuseppe e s. Maria Maddalena genuflessi: disgrazia che sia stato guastato da un antica bestiale pulitura! Bellissima è pure nella stessa Pinacoteca una s. Caterina, grande al vero in piedi, appoggiata ad un segamento di ruota, ed era nella chiesa della Madonna di Campagna. Fra le migliori opere del Carotto, dello stile tutto suo proprio, è il Cristo che si licenzia dalla Madre, stante nella chiesa di s. Bernardino. Sono opere di lui gli a freschi sopra la casa Gianfilippi in Bra, e l'altro sopra il muro esterno di un orto lungo la strada, dietro alla postale, che mette alla chiesa di s. Giorgio. Tutti e due guasti dal tempo; ma il secondo anche peggio dagli uomini. Belli sono gli a freschi sopra gli archi della navata di mezzo a sinistra di chi entra nella chiesa di santa Maria in Organo; negli interstizj degli archi dipinse di mezza figura entro quattro ovali il Redentore, s. Giovanni, e due monaci olivetani; e nella parte superiore dell'arcata quattro storie dell'antico testamento. In tutte queste opere traspira il colorito e la franchezza giorgionesca; il frate olivetano vicino al pulpito, che tiene nelle mani alcuni rami d'olivo, è degno del grande veneziano.

È pure giorgionesca la bellissima tavola con s. Martino a cavallo nel quarto altare a destra nella chiesa di s. Anastasia: sia pur essa stata eseguita essendo lui già vecchio, come per menomarne il pregio si legge in qualche guida di Verona; ma ciò sol prova un fatto ben raro nella storia dell' arte, di non aver l'autore declinato nella

vecchiezza. Ch' egli conservasse, anche negli ultimi anni della sua vita, giovane l'ingegno e la mano, abbiamo prova manifesta nella s. Orsola con le sue tante Vergini nel primo altare a sinistra in s. Giorgio; dove è la scritta: — Franciscus Carottus P. A. D. MDXXXXV —. Nel 1545 avea 75 anni di età, e morì l'anno seguente.

L'arte del fondere e cesellare medaglie, rinnovellata in Italia da Vittor Pisano, fu pure coltivata da Francesco Carotto. Il Vasari ciò dice espressamente; ed il Maffei lo ricorda, ma non accenna alcuna medaglia di lui. Ho veduto un gettone in piombo presso il fu C. Girolamo Orti Manara con un solo diritto che ha due figure, l'una sotto i piedi dell'altra con appropriata epigrafe: è la virtù che schiaccia il vizio, e v'è scritto: — F. Charoti. OPS. — È bellissimo basso rilievo disegnato eccellentemente; ed il distinto suo merito ci fa maggiormente dolere del non conoscersi alcun'altra medaglia di così insigne maestro.

GIOVANNI CAROTTO m. d'anni 60. (L.)

Francesco Carotto istruì nella pittura il fratello Giovanni. È opera di Giovanni la tavola dell'altare a destra del presbiterio nella chiesa di s. Giovanni in fonte, la quale rappresenta N. D. col divin Figlio seduta in trono, ed a' lati più sotto due Santi. Da alcuna guida di Verona essa fu attribuita a Dionisio Battaglia; ma in questi ultimi tempi si rilevò scritto sopra una foglia di alloro: — Joannes MDXIIII —. È pur tenuta opera di Giovanni, assistito dal fratello, la gran tela dietro l'altar maggiore nella chiesa di s. Paolo. La Pinacoteca Comunale possiede una piccola tavola d'altare con N. D. e 'l suo Figlio in gloria, ed a basso i ss. Lorenzo e Girolamo, con paesaggio lontano:

apparteneva alla chiesa di s. Maria in Chiavica. In quest'opere Giovanni Carotto si mostra seguace della prima maniera del fratello, ma di lunga mano restandogli addietro. Pare che non sentendosi le forze da simigliare il merito di tanti pittori suoi contemporanei, abbandonasse l'arte, e volgesse i proprj studj alle antichità romane della sua patria, che rilevò e disegnò con diligenza; e con vasta immaginazione fece dai pochi ruderi un disegno completo del nostro teatro romano. Le antichità di Verona date alle stampe da Torello Saraina assicurarono a Giovanni Carotto orrevole fama fra i grandi artisti veronesi.

ZENO da Verona o. 1537-1553. Zeno da Verona è ricordato dal Vasari per tre tavole d'altare in Rimini dipinte *con molta diligenza*. Il Lanzi, parlando di quella rappresentante s. Martino, conchiude che è un pittore *che mostra esser educato nell'aureo secolo*. L'Averoldi nelle pitture di Brescia accenna una tavola con Cristo al Limbo colla seguente iscrizione: — Zenon V. P. 1537 —. Ed il Cignaroli in una postilla di sua mano dice, che ha veduto di questo pittore una tavola d'altare nella chiesa parrocchiale di Padenghe, terra del bresciano, *il di cui stile è sul fare dei Carotti*, segnata a nome coll'anno 1553. Dice pure, esservi un'altra tavola di Zeno da Verona, con s. Girolamo, in Salò.

FRANCESCO TORBIDO n. intorno al 1486. m. dopo il 1545. Dicendoci il Vasari di Francesco Torbido, detto il Moro, che apprese ancor giovinetto i principj dell'arte da Giorgio Barbarelli, chiamato il Giorgione da Castelfranco, il quale morì nel 1511: ed avendo il Torbido dipinto nel 1518 un s. Sebastiano (ora perduto) nella chiesa di s. Maria della Scala in concorrenza di Paolo

Morando, che vi dipinse il celebre s. Rocco; pare credibile che il Torbido e il Morando fosser coetanei, e quindi è a dirsi che il primo nascesse intorno al 1486. Siccome poi dalle lettere dell'Aretino si ricorda che il Torbido assicurò quello scrittore, non avere il Sammicheli mai detto parola in discapito del Sansovino, quando nel 1545, mentre erigevasi, rovinò la celebre fabbrica della Libreria, or parte del palazzo Reale in Venezia; così è certo che il Torbido morì dopo l'istesso anno 1545.

Lo stesso Vasari, e più di lui le opere del Torbido, ci assicurano che imitò sempre il Giorgione *nel colorito e nella morbidezza;* e quindi non si può tener in buon conto ciò che dice lo stesso biografo intorno al magistero del Liberale. Il Liberale, ormai vecchio, prese affetto al Torbido come a discepolo e figlio, dal quale era chiesto di consiglio, e rispettato come maestro; ed egli fecelo suo erede.

Dipinse Francesco Torbido gli a freschi della cappella maggiore della cattedrale di Verona, nella qual opera, sebbene eseguita coll'invenzione e col disegno di Giulio Romano, mostrò grande potenza nel colorito, e solenne maestria di pennello nel superare le più ardue difficoltà dell'arte: — Nella vôlta sono in quattro gran quadri la natività della Madonna, la presentazione al tempio, e in quello di mezzo, che pare che sfondi, sono tre angeli che scortano all'in su, e tengono una corona di stelle per coronar la Madonna, la quale è poi nella nicchia accompagnata da molti angeli mentre è assunta in cielo, e gli Apostoli in diverse maniere e attitudini guardano in su,

i quali Apostoli sono il doppio più che il naturale (Vasari) —. Sul prospetto di una casa nella strada della Stella dipinse ne' due primi piani, fra due finestre, due sagrificj pagani; forse questa casa e questi dipinti formavano parte della casa e de' dipinti ricordati dal Vasari per proprietà di Torello Saraina, il quale fu de' primi illustratori delle antichità veronesi. Il dipinto del primo piano ha molto sofferto; tuttavia ben merita che si usi ogni diligenza per conservare ciò che ancor vi rimane. Gli altri a freschi, pur ricordati dal Vasari, sopra la casa *fondata sopra la spalla del ponte nuovo* (di fronte alla casa Mùrari), salvo piccola reliquia, andarono perduti.

La più bell'opera del Torbido, dove egli appare evidente seguace del Giorgione, è la tavola dell'altare vicino alla sagrestia nella chiesa di s. Fermo. Rappresenta N. D. col Bambino a mezza aria in gloria e due angioletti dalle parti, con di sopra la ss. Trinità, alla quale è dedicato l'altare, ed a basso l'angelo Rafaello con Tobia. Il Ridolfi, che ricorda Francesco Torbido con poche paròle e per incidenza nella vita di Battista del Moro, attribuì questo dipinto allo stesso Battista. Convien dire ch'egli non avesse veduto quest'altare, perchè avrebbe pur letto l'iscrizione, colla quale Torello Saraina ne fe' la dedicazione alla ss. Trinità nel 1523, nel qual anno forse Battista non era ancor nato; ed in fatto lo stesso Ridolfi, in ciò concorde col Vasari, ci narra che Battista dipinse in Murano nel palazzo Trevisani in concorrenza di Paolo Caliari, che siamo certi esser nato nel 1528. È pure opera del Torbido nella stessa chiesa di s. Fermo la bella tavola di

s. Nicolò levato sopra le nubi, ed a' piedi son due Santi fatti con molta maestria; quivi si vede il fare grandioso degli a freschi da lui dipinti nella cattedrale. Anche questa fu detta dal Ridolfi opera di Battista del Moro; ma l'iscrizione sopra il fregio dell'altare coll'anno 1535 rifiuta questa opinione, perchè Battista a quel tempo era giovinetto di pochi anni. Fece il Torbido in s. Eufemia la tavola con s. Barbara in gloria, e i ss. Antonio e Rocco a basso. Dal Commendatore dal Pozzo si ascrive a Dionisio Battaglia; ma l'autorità del Vasari, che la dice opera del Torbido, dee essere qui accolta senza contestazione, perchè ebbe la notizia dal P. Marco Medici, che potè vederla dipingere dallo stesso Torbido, del quale era conoscentissimo. Però è certamente inferiore al merito delle altre due, e ci convien dirla dell'ultime sue opere eseguite in età avanzata. Migliore è la tavola d'altare in s. Zeno colla Vergine e il Bambino, s. Anna ed altri Santi; ed è pure di lui il dipinto a fresco con la resurrezione nella lunetta dello stesso altare, e le altre pitture di sopra. Dipinse a fresco il coro della chiesa della Badia di Rosacco nel Friuli; e dietro il maggior altare vi è la trasfigurazione del Signore con la seguente epigrafe: — Franciscus Turbidus faciebat MDXXXVII —. Il Vasari annovera molti ritratti fatti da questo pittore in Verona, ed in Venezia, e tenuti in grande estimazione; e nelle mie stanze si vede quello d'un personaggio della famiglia Giusti, che di vero è affatto da Giorgione. È pure tra i miei quadri una grandiosa tela dipinta dal Torbido del tutto tizianesca. Essa rappresenta N. D. col Putto in

trono, a' lati i ss. Girolamo e Giuseppe, ed a basso mezza figura orante, ritratto del poeta, il Conte Girolamo Verità, che ne fu l'ordinatore. Il conte Luigi Balladoro nella sua casa alla Colomba tiene un quadro con N. D. e il Figlio del miglior colorito che ci desse il Torbido; ed un altro se ne vede pure di questo pittore nella casa de' Nobili Albertini a s. Fermo. Finalmente la Pinacoteca Comunale ha dello stesso una piccola tavola, la quale non poco sofferse, con la Vergine seduta in trono col divin Figlio in mezzo ad un paesaggio, ed ai lati i ss. Jacopo e Lazaro. Era nell'ufficio di Sanità del Comune di Verona, e porta scritto l'anno 1542.

DOMENICO DEL RICCIO detto Brusasorci n. 1494. m. 1567. (L.)

Domenico del Riccio, detto Brusasorci, appartiene alla prima metà del secolo XVI, essendo nato nel 1494 e morto nel 1567. Il Dal Pozzo coll'autorità del Ridolfi narra che fosse istruito ne' principj dell'arte da Francesco Carotto. Però nelle opere di Domenico, specialmente negli a freschi, traspare che apprendesse a migliore scuola quella sveltezza nelle figure, e vivacità delle teste, che è carattere speciale della scuola veronese. Lo stesso Ridolfi scrisse che fu Domenico mandato dal padre a Venezia per istudiarvi le opere di Tiziano e del Giorgione; ma non per questo le sue opere dimostrano, esser derivato da quella scuola. Pare che in alcuni dipinti tentasse la maniera di Paolo Caliari, il quale, sebbene molto più giovane, era molto stimato fuori di patria. Ne' suoi dipinti a fresco al Ponte nuovo, de' quali parleremo, mostra di aver molto studiato nelle opere di Giulio Romano, quando stette in Mantova la prima volta per dipingervi la tavola

dell'altar maggiore del duomo col martirio di s. Barbara; e la seconda per dipingervi nello stesso duomo il san Martino.

Considerato Domenico ne' suoi dipinti a fresco è una vera gloria della pittura veronese della grand' epoca. I primi a freschi di lui si veggono nella cappella di s. Benedetto nella chiesa di s. Maria in Organo, dove dipinse a destra il miracolo della probatica piscina, ed a sinistra la risurreziome di Lazaro, e sopra l' arco della facciata esteriore di essa cappella la risurrezione di Cristo e due Profeti. Dipinse pure a fresco nella cappella maggiore della chiesa di s. Stefano il Padre eterno con angeli ed i quattro Evangelisti nella cupola; e nelle finte tribune, a' lati della stessa cappella, altri angeli in atto di sonare e cantare. Anche nella chiesa della ss. Trinità si veggono belle pitture a fresco di Domenico. Sopra la porta interna, entrando nel vestibolo, vi dipinse il Padre eterno, e sopra una parete la conversione di s. Paolo; al primo altare dipinse pure a fresco s. Orsola colle sue vergini compagne; e all'ultimo altare lo sposalizio di s. Caterina ed altri Santi. In tutte queste opere a fresco, che son pur belle, manca quello stile grandioso che usò negli a freschi delle tre facciate della casa Murari al Ponte nuovo, cioè le tre facciate che non rispondono alla via del ponte. Nella facciata sopra l'Adige dipinse *le nozze finte fra il Benaco, detto il Lago di Garda, e Caritea ninfa finta per Garda, da' quali nasce il Mincio fiume* (Vasari). Sebbene questa opera nella massima parte sia già perduta, stanno ancora intatte alcune figure, che diresti dipinte da Giulio Romano:

e di vero ne sarebber degne. Nella parte più bassa di questa facciata erano i ritratti di uomini illustri veronesi, allor viventi e suoi amici; cioè del Fracastoro, del Verità, e del Montano: e, fissamente guardando, ancor se ne vede qualche traccia. Nell'altre due facciate egli dipinse altre cose mitologiche, e delle quali non ci restano che poche parti; però tali da farci sentire più forte il rincrescimento di tanta perdita.

Fu molto più rispettato l'a fresco che si ammira in una sala della casa Ridolfi a s. Pietro in Carnario, ov'è dipinta la cavalcata in Bologna di Clemente VII. e di Carlo V. fattasi li 22 Febbrajo del 1550: — Spettacolo più nobile (scrisse il Lanzi) non può vedersi; e per quanto di questi o di simili temi si trovi in Roma, in Venezia, in Firenze, niuno sorprende egualmente; gran popolo, bel compartimento di figure, vivacità di ritratti, belle mosse di uomini e cavalli, varietà di vestiti, pompa, splendore, dignità, letizia propria di tanto giorno —. Non vi sono le grazie, e la libera fantasia degli a freschi del palazzo Murari; ma il brio del colorito, la dignità e la vita delle figure donano alla cavalcata suo special pregio. Se non si tenesse esser di certo opera di Domenico Riccio, in gran parte almeno sarebbe assegnata a Paolo Caliari; e questi n'avrebbe onore.

Ne' dipinti ad olio Domenico non raggiunse l'altezza dell'arte, in che salì cogli a freschi; però sono opere pregevoli di lui: la tavola dell'altare in s. Eufemia con la Vergine in gloria, e sotto i ss. Rocco, Agostino, Monica e Sebastiano: in s. Lorenzo la tavola dell'altar maggiore:

e quella di un fare più largo in ss. Nazario e Celso con N. D. e 'l Figliuolo in gloria, a' lati i ss. Apostoli Pietro e Paolo, e di sotto un Angelo che suona: in s. Stefano la tavola dell'altare coll'adorazione de' Magi, e nell'oratorio annesso a questa chiesa, di fronte all'altare, Cristo colla croce in ispalla sostenuta da santo Stefano. La Pinacoteca Comunale possiede il ritratto di Domenico, che egli stesso dipinse; or però guasto dal tempo e dagli uomini; e ci venne dall'Accademia Filarmonica.

ANTONIO BENZONE o. nel 1533.

Per una sola opera, segnata del proprio nome e coll'anno 1533, ci si rende noto Antonio Benzone; il qual dipinto stava ad un altare del nostro duomo, ed ora sta nella sagrestia superiore, detta dei Cappellani. È diviso in tre compartimenti; in quel di mezzo è la Vergine col Figlio, e negli altri due i ss. Girolamo e Giorgio. Opera condotta con diligenza e finitezza, che da alcuni fu attribuita a Francesco Carotto; ed in vero che tien molto della prima maniera di questo pittore.

DIONISIO BATTAGLIA o. nel 1547.

Pittore di merito distinto si mostra Dionisio Battaglia nelle due opere, che di sicuro sono avute per sue. Una di esse è la tavola in s. Eufemia con i ss. martiri Giuliano e Giuliana, dove si legge: — Dionysius Battalea fecit 1547 —; ma sopra dipinta da mano ignorante, solo ne lascia trasparire la grandiosità del comporre. L'altra è il bel dipinto a fresco sopra la facciata d'una casa di fronte al Ricovero, con N. D. e il divin Figlio, ed a' lati i santi Sebastiano e Rocco; la quale, se non fosse segnata del nome, potrebbesi dire bell'opera di Francesco Torbido.

DOMENICO MORONCINI.

Per la maniera ond'è dipinto l'a fresco, stante sulla casa di faccia alla grande caserma di Cantarane, si manifesta essere opera de' primissimi anni del secolo XVI. Essa rappresenta N. D. coll'Infante e dai lati i ss. Cristoforo e Maddalena, e ci fa conoscere un pittore già dimentico dagli storici, leggendovisi: — Opus Dominici de Morōcinis —.

DIONISIO BREVIO o. nel 1562-1567.

Il Dal Pozzo ricorda di aver veduto un quadro di buona maniera coll'adorazione de' pastori e la scritta: — Dionysius Brevius Veronensis fecit 1562 —. La Pinacoteca veronese possiede una tavola d'altare divisa in molti compartimenti con un Santo per ciascheduno. Nel compartimento di mezzo, più grande degli altri, è N. D. col Putto seduta in trono ed a basso il monogramma di Dionisio Brevio coll'anno 1567. È pittore ragionevole, ma non partecipò del progresso che l'arte avea fatto al suo tempo. Nella chiesa de' ss. Fermo e Rustico in Lonigo è una tavola del medesimo pittore con s. Maria Maddalena in gloria, e di sotto due Sante coll'epigrafe: — Dionysius Brevius Veronensis fecit 1557 —.

MICHELE FACHIAI o. nel 1541.

Egualmente fu inferiore al suo tempo Michele Fachiai, pittore noto soltanto per un dipinto stante nel Museo veronese, venutovi dalla soppressa chiesa di s. Lucia. È segnato col nome di lui e coll'anno 1541. Ha buon colorito, ma il disegno è povero e secco.

GIOVANNI MARIA POMEDELLO o. nel 1500-1524.

Giovanni Maria Pomedello, conosciuto dagli scrittori dell'arte per le sue medaglie in bronzo e per le sue stampe, fu pure orefice, ed esercitò l'arte della pittura. Nella chiesa di s. Tommaso Cantuariense è una tavola con la

Vergine svenuta al vedere il divin Figliuolo portante la croce, e di sotto si legge la seguente epigrafe: — Joannes Maria Pomedellus Villafranchorum Aurifex Veronensis F. die XX Decembris MDXXIV —. Egli appar pittore di un tempo molto più antico.

Due a freschi stanno sopra due case vicine al fabbricato Comunale dell' antica *Pesa*, rimpetto all' anfiteatro: tutti e due hanno il pomo attaccato al picciuolo con foglie, cui il Pomedello appose nelle medaglie e nell' incisioni per simbolo del proprio nome. Uno di questi dipinti con N. D. e 'l divin Infante, che scherza con s. Giovannino, è ben conservato, e dimostra un pittore non senza merito. Lo stesso simbolo hanno gli a freschi di due altre case, l' una nella contrada dei Filippini, e la seconda in quella de' ss. Nazario e Celso; ma questi appariscono di tempo più basso e di decadenza. Ciò darebbe a credere che l' arte di pittore si continuasse ne' discendenti del Pomedello.

Di Giovanni Maria Pomedello son particolarmente ricordate sei medaglie: — di Federico II. Duca di Mantova, di Giovanni Emo e di Tommaso Moro prefetti (*Podestà*) a Verona *(non il Moro, ma Tommaso Morosini fu a que' dì uno de' magistrati veneti a Verona)*; in quest' ultima espresse la fenice moriente sul rogo, meravigliosamente significando il languor della morte. Nè meno lodevoli sono quelle di Lodovico Canossa, d' Isabella Sessa Michiel, e di Stefano Magno: suo capo d' opera, che ha sul rovescio Nettuno sedente sopra un delfino; figura trattata con tale grandiosità di stile, che più non avrebbe fatto alcuno de' sommi (Biografia

degli Artisti per F. De Boni. Venezia, MDCCCXL. pagina 804) —.

Ho veduto presso il signor Consigliere e Cavaliere Remigio Castellani, caldo amatore, e industre raccoglitore delle cose patrie, una medaglia in bronzo col solo diritto lavorato squisitamente di cesello, ed intorno ha la scritta: — Joannes Maria Pomedellus Veronensis F. — Vi sono due figure, l'una è di uomo nerboruto portante in sulle spalle un gran canestro di frutta; ancor con un ginocchio a terra, è per levarsi in piedi. Dietro lui sta un amorino senza benda, ma con l'arco e la faretra, e poggia il piede sinistro sopra un pomo, sul quale sta scolpito: — A. MD —. Da una parte vi è il caduceo, dall'altra sorge una vite con rami e grappoli. Mi pare rappresenti l'autunno, che è la stagione dell'abbondanza, dell'allegra vendemmia, e degli onesti e semplici amori.

La data del MD. conferma l'induzione di quelli che scrissero del Pomedello, *che fiorì tra il fine del secolo* XV. *e il principio del secolo* XVI.

FRANCESCO BADILE m. 1544. (M.)

Il Maffei ricorda Francesco Badile morto nel 1544. È conosciuto per l'unica opera a lui attribuita, la Pentecoste, che sta nel Museo veronese. Fu guastata dal fondo dorato, che vi si volle apporre, e da' ritocchi specialmente ne' vestiti; però vi si veggono ancora belle teste, che dimostrano l'avanzarsi nell'arte dell'antica famiglia dei Badili.

ANTONIO BADILE n. 1516. m. 1560.

Antonio Badile, l'ultimo di questo nome, è pure l'ultimo per età dell'eletta schiera de' nostri pittori nella prima metà del secolo XVI. Il Ridolfi, il Dal Pozzo, e tutti gli

scrittori posteriori pongono la sua nascita nel 1480; ma ciò negasi dalle iscrizioni autografe che si leggono dietro le tele di due quadri d' altare da lui dipinti. La scritta di quella del secondo altare a sinistra, entrando nella chiesa de' ss. Nazario e Celso, è la seguente: — Ab Ant. Baylo Vero. Hoc opus factum est anno suae aetatis XXVII. et hic situm est die jovis penultimo octobris MDXLIIII—. Donde è chiaro che Antonio Badile nacque nel 1517. La tavola in s. Bernardino con Lazaro risorto ha pur di dietro l'iscrizione, che dice averla il pittore eseguita nell'età di 29 anni nel 1546. Tutte e due le iscrizioni dànno il 1517 per l'anno della sua nascita; e tenendo quello della morte di lui il 1560, indicato dal Ridolfi, ne consegue, esser egli vissuto soli 43 anni. Oltre i due dipinti, or accennati in s. Nazario e in s. Bernardino, di sicuro non si conosce altra opera pubblica del Badile che la tavola d'altare or nel Museo veronese, la quale era nella chiesa soppressa di s. Spirito, con N. D. e Gesù bambino seduta in trono, e due Santi ai lati. Anche questo dipinto ha di dietro un'iscrizione, ma v'è espresso solo il nome del dipintore senza data. Forse fu l'ultima opera di lui, ed è certamente in molte parti superiore alle altre due. La breve età, ch'egli visse, è confermata dalle poche opere di sua mano; per la qual cosa, essendo poco conosciuto, nol ci fu ricordato dal Vasari suo contemporaneo, che pure scrisse di altri artisti veronesi più giovani, e men valenti del Badile.

Non è da cercare da chi Antonio Badile fosse istruito nell'arte, mentre sappiamo esser venuto da tal famiglia, la

quale da oltre un secolo trattava con onore il pennello. Forse gli fu maestro quel Francesco Badile testè accennato, cui sospettiamo fratello di Girolamo, padre di Antonio.

Nelle Costituzioni Gibertine, ripubblicate dai fratelli Ballerini, si legge, che nel 1543 fece il ritratto del Vescovo Giberti allora morto; ed il Ridolfi ricorda altresì, aver egli dipinti molti bellissimi ritratti, che vengono attribuiti parte a Paolo Caliari, e parte ad altri eccellenti pittori. Le due opere che sono in s. Nazario, ed in s. Bernardino, e quella della Pinacoteca Comunale, mostrano un pittore, che donò all'arte un far più largo dell'usato da' suoi contemporanei; e ci fan dolere della brevità della sua vita, che gl'impedì di lasciare opere di maggior importanza, le quali avrebbero anche più illustrata la pittura veronese. Egli però ha l'onore singolarissimo di essere stato il maestro di Paolo Caliari, che nell'immortali sue opere dà pur segno d'aver appreso da lui il colorito argentino, e la pastosità delle carni.

Chiuderemo il presente capitolo con un rapido cenno intorno gli artisti veronesi assai valenti nell'altre arti del disegno, cui esercitarono durante il secolo XV. e la prima metà del XVI. che son le maggiori e più gloriose epoche dell'arte italiana.

RICAMO.

L'arte del ricamo, che coll'ago e con fili colorati mirabilmente imita la pittura, fu qua coltivata da tempo antico.

Il Carli nel tomo VI. della storia di Verona, là dove parla degli apprestamenti fatti ne' palazzi scaligeri ad alloggiare Francesco da Carrara con la sua corte, venutovi nel Maggio del 1405, ricorda *le lunghissime polizze*, le quali tra i lavoratori di *fornimenti a ricamo* nominano un Giovan Francesco. GIOVAN FRANCESCO o. 1405.

Il Vasari nel libro delle vite degli artisti italiani fa menzione di due celebri ricamatori, che credo i soli di tal arte, de' quali egli ci abbia lasciato memoria; ed ambidue son nostri. Il primo è Paolo da Verona nominato nella vita di Antonio Pollajuolo. Il biografo narra che Paolo ricamò in Firenze sopra il disegno del Pollajuolo le azioni della vita di s. Giovanni con tale magistero ed arte, che egli lo proclama *divino nella sua professione e sopra ogni altro ingegno rarissimo*. L'altro è Girolamo Cicogna ricordato nella vita di Giovanni Carotto: *eccellente ricamatore ed ingegnere del Vescovo Giammatteo Giberti*. PAOLO da Verona o. prima del 1450. GIROLAMO CICOGNA o. prima del 1450.

ARCHITETTURA E SCULTURA.

Ne' primi anni del secolo XV. veggiamo registrato in capomastro d'una delle più grandi costruzioni italiane di que' dì, il duomo cioè d'Orvieto, l'architetto e scultore Michele da Verona. Questi fu stipite dell'illustre famiglia de' Sammicheli, come è dimostrato nell'Appendice alla vita di Antonio Rizzo (Verona, MDCCCLXIII). MICHELE da Verona o. 1421.

Nel 1437 Giovanni da Verona *maestro ingegnere* ebbe dalla signoria di Firenze il privilegio per venti anni GIOVANNI da Verona o. 1437.

di costruire *hedeficii a secho*, atti a segare marmi, ed altre pietre e legname. Ciò conosciamo dal documento LXVIII. t. I, p. 177 del carteggio inedito e poi pubblicato dal D.r Giovanni Gaye (Firenze, MDCCCXXXIX).

GREGORIO PANTEO o. prima del 1450.

Gregorio Panteo scultore, padre del celebre letterato l'Arciprete Giovanni, fioriva nella prima metà del secolo XV. Non si conoscono le opere di questo artista, confuse come sono con tante altre in Verona dello stesso tempo, e di artisti or ignoti; e non sarebbe nemmen restata memoria del suo nome, se non ce l'avesse conservata un carme latino del figlio, dove si leggono i seguenti distici: —

Est mihi nam Genitor media de plebe creatus,
Nomine Gregorius, notus in urbe satis;
Quem decorat vivos deducere de marmore vultus,
Fingere vel coelo, quid quid in arte libet —.

BARTOLOMMEO e GIOVANNI figli di MICHELE da Verona.

Nello stesso secolo XV. fiorirono i due architetti Bartolommeo e Giovanni figliuoli di Michele da Verona, che eseguirono le prime opere fortificatorie ordinate dai Veneziani in Verona.

MATTEO nipote di MICHELE da Verona o. prima del 1500.

Matteo architetto e scultore, figlio di Bartolommeo testè ricordato, fu negli ultimi anni del secolo XV. architetto della città e castello di Casale nel Monferrato, e fece la bellissima sepoltura di marmo in s. Francesco di Casale a Maria figlia del re di Servia, Marchesana di Monferrato (Vedi l'Appendice alla vita di Antonio Rizzo sopra citata).

Contemporaneo a Matteo, e morto prima, è Antonio Rizzo che fu l'architettore de' meravigliosi prospetti interni del palazzo ducale, e fu il restauratore dell'architettura e scultura in Venezia (Vedi la vita di Antonio Rizzo. Verona, MDCCCLIX). ANTONIO RIZZO n. 1430. m. 1498.

Fra Giocondo, proclamato a' suoi dì *vecchia e nuova biblioteca di tutte le buone discipline*, fu intorno al 1500 architetto del Re di Francia, poscia della Repubblica Veneta, e quindi fino alla sua morte (1515) della basilica di s. Pietro in Vaticano, avendo a compagno il divin Urbinate. FRA GIOCONDO m. 1515.

Contemporaneo a Fra Giocondo fu Giovanni Maria Falconetto, che architettò le migliori opere pubbliche di Padova. GIOVANNI MARIA FALCONETTO n. 1458. m. 1529.

Nella prima metà del secolo XVI. risplende la fama di Michele Sammicheli figlio di Giovanni, e nipote di Michele, i sopra ricordati. Architetto civile e militare, il suo nome è un elogio ripetuto da tutta la colta Europa. Non v'è scrittore d'arte nazionale o straniero, che delle sue opere non abbia parlato con altissimo onore. Egli fu anche eccellente scultore come appare nella storia della fabbrica del duomo d'Orvieto, dove fu pur egli, un secolo dopo dell'avo suo Michele, per non pochi anni capomaestro. MICHELE SAMMICHELI n. 1484. m. 1559. (Temanza).

Nello stesso tempo il pittore Giovanni Carotto rilevò e disegnò diligentemente le antichità romane di Verona, e con vasta immaginazione dai pochi ruderi, che ancor sussistevano, trasse un completo disegno del Teatro romano. GIOVANNI CAROTTO.

PIETRO PAOLO SAMMICHELI n. prima del 1559. Architetto e scultore fu Pietro Paolo Sammicheli, che morì poco prima del celebre suo congiunto (Vedi l'Appendice sopra citata).

GIROLAMO SAMMICHELI n. 1512. m. 1557. (Temanza). Girolamo, figlio di Pietro Paolo, fu amato come figlio da Michele Sammicheli. Egli morì nel 1557 lontano dalla patria mentre fortificava pei Veneziani l'isola di Famagosta.

LUIGI BRUGNOLI. Luigi Brugnoli cognato di Girolamo, e discepolo di Michele Sammicheli, succedette al cognato nell'ufficio di architetto della Repubblica Veneta, e fortificò Legnago.

GABRIELE CALIARI. ALESSANDRINO ROSSI. Appartengono pure alla prima metà del secolo XVI. i due scultori Gabriele Caliari, padre di Paolo il celeberrimo pittore, ed Alessandrino Rossi, padre del pittore Giovanni Battista, detto il Gobbino. È opera pregevole del primo la statua che porta l'avello dell'acqua benedetta a destra di chi entra nella chiesa di s. Anastasia; e del secondo è l'altra a sinistra.

SCULTURA IN BRONZO.

VITTOR PISANO n. 1380. m. 1451. Nella prima metà del secolo XV. Vittor Pisano, celebre pittore, restaurò in Italia l'arte di fondere e cesellare medaglie. Ne fece per i più grandi principi ed altri personaggi di tutta la Penisola. È notabile, come sebbene primo, non sia stato raggiunto da altri nella bellezza d'alquante delle sue medaglie.

MATTEO PASTI m. prima del 1500. Matteo Pasti fu fedele seguace, e lodato discepolo del Pisano. Già son note le sue medaglie rappresentanti i Malatesta di Rimini, ed alcuni altri personaggi contemporanei.

La guida di Ferrara del Barotti, stampata l'anno 1770, ci fa conoscere uno scultore in bronzo di gran merito. Questi è Ippolito Bindelli da Verona. Nelle antiche memorie degli archivj di Ferrara si rileva che le grandi opere in bronzo del secolo XV, che si ammirano in quella città, furono eseguite da Ippolito Bindelli da Verona in unione di Antonio Marescotti. Gli scrittori dell'arte le attribuirono tutte al solo Marescotti, e così rimase ingiustamente dimenticato il Bindelli. IPPOLITO BINDELLI o. 1431-1450.

Ne' primi anni del secolo XVI. Giovan Maria Pomedello fece lodatissime medaglie d'illustri veneziani e veronesi. (Vedi il cap. IV di questa seconda parte). GIOVANNI MARIA POMEDELLO o. 1524.

Contemporaneo al Pomedello fu Giulio dalla Torre di famiglia patrizia veronese, che fu amico e forse discepolo di Andrea Riccio celebre scultore e architetto padovano. È lodata la medaglia da lui fatta col ritratto di Giovanni Carotto. Il Maffei riporta i disegni di tre medaglie co' loro rovesci da Giulio dalla Torre eseguite per il fratello Marcantonio, il figlio Girolamo Preposto della cattedrale, e per la figlia Beatrice. GIULIO DALLA TORRE o. 1537.

Appartiene pure alla prima metà del secolo XVI. lo scultore in bronzo Battista da Verona. È opera sua il Crocifisso in bronzo sopra il torna coro della cattedrale. È ricordato dal Vasari nella vita del Liberale, e lo dice vivente al tempo del Vescovo di Verona Giammatteo Giberti, e che stette molto tempo in Mantova. BATTISTA da Verona o. intorno al 1545.

INCISIONE.

GIROLAMO MOCETTO o. 1500.

Le stampe di Girolamo Mocetto son molto rare, e le principali sono: la resurrezione di Cristo con quattro soldati a piè del sepolcro, e un sagrificio con molte figure, da basso rilievo antico. Intagliò in legno l'ingresso del Salvatore in Gerusalemme colla data del 1500.

GIOVAN MARIA POMEDELLO.

Il Pomedello orefice, pittore, e scultore in bronzo ha pure inciso alcune stampe, che sono rarissime.

GIAN JACOPO CARAGLIO n. 1512. m. 1551. (De Boni)

Gian Jacopo Caraglio nella prima metà del secolo XVI. incise pregiatissime stampe. Fu istruito a Roma in quest'arte da Marcantonio Raimondi. Si distingue per la correzione del disegno, e per l'espressione delle teste. I cataloghi registrano cinquanta stampe di sua mano; e sono tenute per le migliori, il congresso degli dei nell'Olimpo, e una battaglia da Rafaello.

JACOPO VALEGIO o. 1515.

Jacopo Valegio, incisore veronese, è conosciuto per una stampa ricordata dal Zeist nelle vite de'pittori cremonesi: rappresenta la crocifissione di N. S. con molte figure, dove in un angolo sta scritto: — Antonius Campus Cremonensis inventor: Jacobus Valegio Ver. fecit anno 1515 Venetiis —. Quest'incisore fu confuso con Jacopo Valegio, forse suo nipote, del quale si hanno le stampe nel poema di Ercole Udine *la Psiche*, stampato nel 1599; e del quale si leggono tre lettere colle date 1548, 1575, 1576 nella raccolta delle lettere pittoriche (Milano, 1822).

INCISIONE DI CAMMEI E DI PIETRE DURE.

Nell' incisione di cammei e di pietre dure il primo nominato dal Vasari è Nicolò Avanzi, — il quale lavorava in Roma privatamente cammei, corniole e altre pietre, che furono portate a diversi principi —. Queste parole dimostrano che l' artefice era tenuto in grande stima; e l' essere state le sue opere *portate a diversi principi* rende probabile, o che egli sia stato il ristoratore di quest' arte in Italia, o almeno che per opera sua avess' ella fatti di grandi progressi. NICOLÒ AVANZI o. intorno al 1500.

È pure ricordato dal Vasari Galeazzo Mondella, — il quale, oltre all'intagliar gioje, disegnò benissimo —. Nella raccolta de' disegni, che sono al Louvre, se ne vede uno di questo insigne artista, tolto dall' antico, colla seguente scritta: — de man de ms Galeazzo Mondella d' Verona —. GALEAZZO MONDELLA o. intorno al 1500.

Matteo del Nassaro fu celebre nell' orificeria, e nell' intaglio delle pietre dure. Il Vasari racconta che nelle cose d' intaglio gli furono di molto giovamento Nicolò Avanzi, e Galeazzo Mondella. Narra pure, che Matteo fu per non pochi anni al servizio di Francesco I. re di Francia, innanzi che questi fosse prigioniero di Carlo V; e che, uscito di prigionia, richiamò Matteo al suo servizio, e lo fece maestro dei conj della zecca, dove rimase sino alla morte avvenuta poco dopo quella di esso re. Francesco I. nacque nel 1494, salì al trono di Francia nel 1515, restò prigioniero nel 1527, e morì nel 1547. Queste date, unite al racconto del Vasari, ci forniscono la cronologia MATTEO DEL NASSARO n. prima del 1500. m. prima del 1550.

di Matteo del Nassaro, che, considerandolo quasi coetaneo di quel grande monarca, si può stimare nascesse prima del 1500, ed innanzi il 1550 morisse. Essendo poi stato istruito dall' Avanzi e dal Mondella, è d'uopo tenere, che ambidue ne fossero maggiori di età ed operassero intorno al 1500. — Matteo fece per lo stesso re Francesco I. preziosi lavori di orificeria ed intagli in gemme, e disegnò — cartoni per panni d'arazzo, e con essi a volere del re se ne andò in Fiandra, e vi dimorò finchè furono tessuti di seta e d'oro; e, condotti in Francia, furono tenuti per cose bellissime (Vasari) —.

INTAGLIO E TARSIE.

L'arte d'intaglio e di tarsia fu molto coltivata in Verona nel secolo XV. Le anagrafi di questo secolo ci danno i nomi di molti maestri *intajadori*. Questa sterile notizia, e la distruzione degli altari in legno, che ci spogliò di opere in tal arte insigni, accrescono il dolore per l'irreparabile perdita di memorie tanto onorande. Siamo certi che in quel secolo l'arte dell'*intajador* era tenuta in gran pregio; e ce ne fornisce prova sicura l'essere stato nominato nella determinazione de' XXVI Febbrajo 1493 del Consiglio della magnifica città *Antonio intajador* unitamente ai due primi pittori di quel tempo, Domenico Morone e Liberale, per giudicare il lavoro delle statue, che doveano essere poste sopra il palazzo del Consiglio stesso. Forse sono opera di lui le bellissime tarsie degli armadj della sagrestia de ss. Nazario e Celso.

ANTONIO *Intajador* n. prima del 1500.

Fra Giovanni da Verona olivetano fu maestro eccellente di tarsie e d'intagli in legno. Lavorò a Roma nel palazzo del Papa, ed a Montoliveto di Chiusi; in queste opere, scrisse il Vasari, vinse gli altri, ed in quelle fatte nella sagrestia della chiesa di s. Maria in Organo superò sè stesso. Belle notizie di quest'artefice si leggono nel libro del signor Jacopo Franco pubblicato in occasione delle nozze Giusti-Cittadella (Verona, 1863); il qual libro è illustrato da incisioni rappresentanti alcune opere di Fra Giovanni; e le incisioni si eseguirono sopra gli eccellenti disegni fatti dallo stesso Autore del libro. FRA GIOVANNI da Verona n. 1455. m. 1524.

Dello stesso ordine de' monaci olivetani, contemporaneo a Fra Giovanni, e forse discepolo, fu Fra Vincenzo dalle Vacche. È ricordato dall'Anonimo Morelliano là dove parla della chiesa di s. Benedetto in Padova: — El mastabe *(bel sedile posto in eminenza)* de tarsia a man destra appresso el coro è de mano de Fra Vincenzo dalle Vacche veronese dell'Ordine olivetense, opera laudabile —. Fra Vincenzo terminò nel 1523 i lavori di tarsia degli armadj coi superiori dorsali della sagrestia della basilica di san Marco in Venezia (Guida di Venezia, 1856). FRA VINCENZO DALLE VACCHE o nel 1523.

Se amor del natìo loco non mi fa velo alla mente, credo d'aver fatto conoscere col mio dettato, che Verona, non ultima fra le città consorelle, ben s'adoperò alla gloria dell'arte italiana.

L'umile mia penna non poteva corrispondere adeguatamente all'altezza dell'argomento, ma la nuda verità per sè medesima parla e splende; ed io non tolsi altro còmpito

che di presentare i miei studj appoggiati alla critica, ai documenti, ed all'autorità contemporanea; e sarò ben lieto se il mio lavoro darà cagione ad altri di più degnamente trattare la storia dell'arte veronese.

Colla prima metà del secolo XVI. non termina, specialmente per Verona, la grand'epoca della pittura italiana. Essa pure continuò nella seconda metà per opera di Paolo Caliari, di Battista Farinati, detto Zelotti, e di altri come vedremo nel capitolo VI.

CAPITOLO VI.

PITTURA VERONESE DELLA SECONDA METÀ DEL SECOLO XVI.

Abbiamo fin qua veduto che la scuola veronese progredì degnamente a lato dell'altre scuole pittoriche italiane. Or vedremo ch'ella non rimase ad alcun'altra inferiore nella seconda metà del secolo XVI; anzi parmi che se nelle storie del Lanzi e del Rosini si fosse fatto conto della cronologia, senza la quale l'istorie non si reggono, pur da esse apparirebbe chiaro, che in questo tempo la nostra scuola tenne il primato della pittura italiana.

Solo il veneziano Tintoretto potrebbe in tale età contendere il primato a Paolo Caliari; ma il Tintoretto, sebbene sia sopravvissuto a Paolo Caliari, tuttavia, essendo nato 16 anni innanzi, cioè nel 1512, deesi certo assegnare alla pittura italiana della prima metà del secolo XVI.

Il Zanetti nel celebrato suo libro della pittura veneziana non ricorda in questo tempo pittori veneziani, che possan pareggiarsi con Paolo Caliari, con Gio. Battista Zelotti (Farinati), con Battista dal Moro, con Paolo Farinati, con Felice Riccio, con Jacopo Ligozzi, che tutti son nostri pittori della seconda metà del secolo XVI.

In quanto alla scuola romana de' medesimi dì, l'Abate Lanzi, dimostrandone lo scadimento, soggiugne, che regnando il Pontefice Paolo IV. (1555-1559) *della pittura si faceva tal conto, che gli Apostoli dipinti da Rafaello in una sala del Vaticano furono gettati a terra* (Tom. III, pag. 115).

Il Vasari fe' nel 1568 la seconda edizione delle Vite da lui scritte, e meno ancora del Zanetti ricorda pittori firentini, che dopo la metà del secolo XVI possano vincere di merito i pittori veronesi testè nominati.

L'Abate Lanzi, spiegando nell' epoca terza della scuola firentina le cagioni dello scadere di essa, soggiunge: — Il Baldinucci confessò in più luoghi questa decadenza, la qual però si estese a due o tre generazioni, e pare che incominciasse circa il 1540 — Adunque la scuola firentina cominciò mancare, quando la pittura veronese splendeva per le opere di Girolamo dai Libri, di Francesco Carotto, di Domenico Riccio, e quando Paolo Caliari avea appena raggiunta l'età di dodici anni.

PAOLO CALIARI n. 1528. m. 1588. (C.)

Nel Necrologio sanitario di Venezia lesse il Cav. Cicogna, che Paolo Caliari morì di anni 60 li 19 Aprile 1588; e quindi la sua nascita è da porre non nel 1532, come scrissero i più de' suoi biografi, ma nel 1528 (Cicogna.

Iscr. Venez. T. IV. p. 149). In fatto: è certo che Paolo fece il soffitto della sagrestia di s. Sebastiano in Venezia nel *MDLV die x. m. Novembris*, che si legge su quel dipinto nel libro tenuto aperto da un bambino. Ora nel 1555, ponendo la sua nascita nel 1528, egli avea ventisette anni; e solo con questa età si può spiegare, come prima di condursi a Venezia avesse potuto eseguir tante opere in Verona, lavorare in Mantova, e dipingere tanti bellissimi a freschi nelle ville del Vicentino e del Trevigiano.

Il Zanetti (che non trattò della pittura veronese) quando scrisse del Bonifacio, che pur credette fosse veneziano, non seppe assegnargli alcun maestro; ed altresì die' vedere che non conosceva la scuola veronese quando, discorrendo di Paolo Caliari, asserì: *che non a maestro veruno dee Paolo le sue glorie pittoresche; e l' originale suo stile non ha relazione veruna con le scuole de' tempi, ne' quali visse e fiorì.*

Si conviene con quel dotto scrittore che Paolo aprì una nuova strada all' arte col rappresentare *le belle immagini di ricchezza e di magnificenza;* ma non per questo è da credere che già nascesse grande pittore, a guisa di Minerva che uscì perfetta dal capo di Giove.

È cosa certa che Paolo Caliari apprese i primi rudimenti del disegno da Gabriele suo padre, il quale, siccome valente scultore, è già da noi ricordato. Come pure è certo che stette qualche tempo sotto il magistero di Antonio Badile, dopo la cui morte ne sposò la figlia: e questo fece nel 1560. Basta vedere le opere del Badile per

raffermarci che Paolo ritraesse da lui il metodo di colorire, che poi di tanto aggrandì nelle incantevoli sue tele.

Sebbene il Caliari nascesse sei anni dopo la morte di Paolo Morando Cavazzola; parmi non esserci dubbio, aver egli studiato nelle immortali opere di questo. Il Caliari apprese dalle opere del Morando la sveltezza delle figure e la vivacità delle teste, che sono gli speciali caratteri della pura scuola veronese; vi apprese il bel girar de' panni, sotto cui scorgesi tutta la persona in attitudine leggiadra ed eccellentemente mossa. Il tipo della Vergine, la posa e l'acconciatura di lei si conforman tanto in ambidue i pittori, che, se altro non ci fosse, basterebbe a farne credere, che il Caliari molto ritraesse dalle opere del Morando, cui studiò nella facilità e nel brio del pennello. In fatto il Morando fu il primo pittore della scuola veronese, che alla diligenza abbia saputo unire quel pennelleggiare di tocco, che dà rilievo e vita alle sue figure: e il Caliari attinse da lui quel modo di dipingere così ben definito dallo stesso Zanetti: — Non v'è colpo ne' quadri suoi che non sia sicuro, che non operi, che non conchiuda, e che non dinoti il maestro —. I due quadri del Morando, rappresentanti l'incoronazione e la flagellazione del divin Redentore, li diresti dipinti dal Caliari: tanto sono distinte le pennellate da poter affermare, come dice il Zanetti, quali furono le prime e quali le ultime. Quel dotto scrittore, tanto istrutto nell'arte, se avesse conosciuto le opere del Cavazzola, non avrebbe avuto altro avviso dal nostro. È rimarcabile, che il Caliari, che tanto stette in Venezia, ed avea

sott'occhio i stupendi esemplari dei panni bianchi dipinti dal Tiziano, abbia serbato ne' suoi le ombre piombine: il che è forse l'unica menda del colorito del Morando. Il secondo Paolo superò il primo nella fecondità della fantasia, nella facilità dell'eseguire i suoi grandiosi pensieri: donde tanto ei splende, e condusse a fine opere vaste e sorprendenti; ma gli restò addietro nella grazia del disegno, nella forza del colorito, nell'espressione degli affetti, e nella filosofia dell'arte. Il Caliari diletta ed incanta; il Cavazzola commuove ed innamora.

È certamente una delle prime opere del Caliari la tavola d'altare nella chiesa di s. Fermo maggiore in Verona con N. D. seduta in trono col Putto e due angeli che la corteggiano, a' lati due Santi, e più sotto il ritratto del divoto ordinatore del dipinto. Sebbene sia grandemente guasta, tuttavia dovrebbe esser tenuta in miglior conto che non appare. Nella galleria degli Uffizj in Firenze se ne vede il modello; e l'una e l'altra di queste opere interessano specialmente, mostrandoci i primi e gloriosi passi fatti nell'arte dal celeberrimo Veronese, che forse avea appena venti anni.

È pure fra le prime opere di lui il quadro con N. D. e 'l divino Infante, proveniente dal soppresso convento delle monache di s. Michele, luogo suburbano di Verona, ed or si vede nelle mie stanze: ed eziandio la coperta di una spinetta dipinta con gentile invenzione, ov' è rappresentata la musica con le nove muse, che per isvariati e bellissimi atteggiamenti suonano e cantano; mentre le arpie rubano la musica, e fuggendo volan via: con che

l'autore volle significare che solo l'arpie son nemiche della musica.

Chiamato a Mantova dal Cardinal Gonzaga, dipinse per un altare di quel duomo s. Antonio Abate percosso col bastone da un demonio. Ritornato in patria copiò per commissione della famiglia Canossa il quadro di Rafaello, che esisteva nella stessa casa; ma ora non rimangon traccie nè della tavola di Mantova, nè della copia di Rafaello.

Non poche opere fece in Verona prima di esser chiamato altrove; ma la maggior parte perì, non restandone che l'increscevole memoria. Gli a freschi in una sala della casa Contarini sopra la Piazza delle erbe, e quelli di alcune stanze del vescovado andarono miseramente distrutti. Dipinse per la chiesa di s. Bernardino un quadro con nostro Signore, che risana la suocera di Pietro, e il Dal Pozzo ricorda averlo veduto, e dice: che *pochi anni sono fu rubato* (prima del 1716), *e portato a Vienna per ribalderia de' custodi che vi diedero mano.* Perirono pure gli a freschi sopra le facciate di alcune case.

Chiamato il Caliari dai Conti Porto a Thiene nel Vicentino, dipinse bellissimi a freschi sopra le quattro pareti di una sala del loro palazzo. Passò poscia a mostrare la potenza del suo ingegno dipingendo a fresco molte e graziose invenzioni nel palazzo degli Emo in Fanzolo, villaggio del Trevigiano, dove espresse nelle quattro pareti di una sala le quattro arti liberali: pittura, scultura, architettura e musica. Il dipinto rappresentante la musica fu trasportato sopra tela, ed ora sta nella Pinacoteca del Museo Civico di Verona, donatole dal Conservatore

dello stesso Museo; degli altri tre non se ne conosce la fine. La musica è simboleggiata da cinque figure, tre donne ed un uomo con barba, tutte in atto di sonare, e dal genio dell'arte figurato da un bambino nudo. È dipinto di tal leggerezza e delicatezza, che sembra miniatura. Dopo quest'opere il Vasari, scrittore contemporaneo, registra la cena di Simon, il lebbroso, fatta ad olio sopra tela pel refettorio dei *monaci neri* (erano Benedettini vestiti d'abito nero, ed i vicini olivetani in s. Maria in Organo l'avean bianco) del convento de'ss. Nazario e Celso in Verona; ed ora è solenne ornamento della R. Pinacoteca di Torino.

Tutti questi lavori furono eseguiti dal Caliari prima del 1555, nel quale egli ne contava ventisette di età. In quest'anno, passato a Venezia, gli fu allogato dal suo concittadino, il P. Bernardo Torlioni priore del convento di s. Sebastiano, il soffitto della sagrestia. Piaciuta l'opera, nel primo giorno del Dicembre 1555 fece il contratto di dipingere il soffitto della chiesa, e fu da lui terminato all'ultimo di Ottobre del 1556 (V. Cicogna Iscr. Venez.), e dal Vasari si ricorda per *opera rarissima*.

Nello stesso anno 1556 visitò la patria, e vi fece un guerriero della famiglia Guarienti vestito tutto con armatura di ferro. Questo dipinto or s'ammira nel Museo di Verona, al quale fu donato dal C. Lodovico, ultimo di essa casa patrizia.

Della stessa chiesa di s. Sebastiano in Venezia il Vasari ricorda la tavola della cappella maggiore, e i dipinti delle portelle dell'organo, tutte *opere veramente lodevolissime*.

Ricorda pure di Paolo *in alcune camere, che servono al consiglio de' dieci, i palchi di figure a olio, che scortano molto e sono rarissime;* i dipinti a fresco d' una loggia della casa Trevisani; e quelli stanti sopra la facciata di una casa per andare a s. Maurizio. Ricorda le pitture fatte in concorrenza di altri pittori nel palco dell' antica libreria Nicena, che, trasportati poi i libri nel palazzo ducale, fa ora parte del palazzo regio. *E perchè i detti Signori* (i Procuratori di s. Marco), *quando cominciarono a far dipingere la detta libreria, promisero a chi meglio in dipingendola operasse, un premio d'onore, oltre al prezzo ordinario; finita l' opera, dopo essere state ben considerate le pitture di detti quadri, fu posta una collana d'oro al collo di Paolino, come a colui che fu giudicato meglio di tutti gli altri aver operato; ed il quadro, che diede il premio d' onore, fu quello dov' è dipinta la musica.* Il Vasari ricorda finalmente la gran tela delle nozze in Cana, dipinta da Paolo per il convento de' Benedettini in s. Giorgio maggiore di Venezia, *che fu opera meravigliosa per grandezza, per numero di figure, per varietà d'abiti, e per invenzione.* Questa cena si vede ora a Parigi nel museo del Louvre, fu ordinata a Paolo a' 6 di Giugno del 1562, e dovea esser terminata per la festa della Madonna di Settembre del 1563 al prezzo di ducati 342: così dice il contratto pubblicato dal chiarissimo Cicogna nel suo libro dell' Iscrizioni Veneziane (T. IV, p. 233).

Tutte le dipinture di Paolo, ricordate dal Vasari, furono certamente eseguite prima del 1568, nel qual anno

il grande biografo pubblicò la seconda edizione della celebrata sua opera.

Dalle memorie del lodato Cav. Cicogna sappiamo, che nel 1570 fece Paolo una seconda cena di Simon, il lebbroso, pel refettorio del detto convento di s. Sebastiano, ed altri quadri per la stessa chiesa, la quale divenne stupenda galleria dell'opere del pennello dell'insigne Veronese. Una terza cena di Simon, il lebbroso, compose pel refettorio dei pp. Serviti di Venezia, la quale or contemplasi nel museo del Louvre. Nel 1573 fece la cena di Levi pel convento de' ss. Giovanni e Paolo; e questa adesso si conserva nella Pinacoteca dell'Accademia Veneta. Nel convento dei pp. Serviti sopra Vicenza si ammira il convito dato a' poveri da s. Gregorio Magno. Nella chiesa di s. Sofia in Venezia vedesi l'ultima cena del Signore; ed una ripetizione di finitissimo lavoro si ammira a Roma in casa Borghese. Nè si vuol dimenticare la cena del Fariseo nella galleria di Brera a Milano, le nozze di Cana a Dresda, e finalmente un gran convito di Cleopatra dipinto a fresco, il quale è tuttavia ben conservato, ed ammirasi con altri a freschi a Magnadole sul Trevigiano nel palazzo del Marchese Ferro.

Paolo ne'suoi grandiosi dipinti vestì gli dei, gli eroi ed i Santi degli abiti sfarzosi e pittoreschi che usavansi al suo tempo. Questa menda ha potente giustificazione dalla lode, dall'ammirazione, e dalla fama che meritarono e serbansi le sue opere e il suo nome per ben tre secoli, da che egli operava. Se non avesse usato dei modelli di lusso e di grandezza, ch'egli avea sott'occhio, non

avrebbe arricchito la pittura italiana di novissimo pregio, quello cioè della ricchezza e della magnificenza: e l'una e l'altra volean vedere i tempi, in che egli vivea, e specialmente la splendida e singolare città, nella quale stette sì lungamente. E se introdusse episodj strani alle sue opere, il fece per ritrarre questa vita umana, nella quale pur si avvicendano i più capricciosi contrasti; e poi non è mente mortale, che sappia ciò che vorranno l'età future, e per quanto tempo esse vorranno la stessa cosa.

Non farò l'enumerazione delle insigni opere da Paolo eseguite nel palazzo ducale di Venezia, già descritte ed illustrate da tanti scrittori. Piacemi soltanto invitare i miei lettori a leggere la bella descrizione del Zanetti della più stupenda, ed è quella nel soffitto della sala del maggior Consiglio (pag. 179).

Paolo colle proprie opere abbellì più che diciassette chiese di Venezia; e qui pure non possiamo ommettere la descrizione che lo stesso Zanetti fece del quadro d'altare con lo sposalizio di s. Caterina, il quale è ancor nella chiesa a questa Vergine dedicata: — Il tempo rispettò molto questa rara pittura, ed è perciò una di quelle, in cui si può agevolmente intendere il bel modo di colorire di questo pittore, e ammirare la freschezza delle tinte vergini e liete: il sapere delle mezze tinte, e le opportune spezzature di esse; e certi riscaldamenti che variano con bell'arte e graziosissima semplicità: bellezze tutte che nascono dalle felicità del pennello, più che da ogni altro principio. Ricca e maestosa rende questa invenzione quel coro d'angeli che cantano e suonano;

come appunto si dovea alle nozze del celeste Sposo, e d'una pure reale Verginella tanto a lui gradita —.

Il quadro del battesimo di Cristo, e la tentazione nel deserto, espressa di lontananza nell'istesso quadro, che è ricordato dal Zanetti nella chiesa di s. Nicolò de' Frari (pag. 185), passò in proprietà dell'Accademia Veneta, ed ora si conserva presso lo scrittore di queste cose.

Fece Paolo tavole d'altare per le chiese di Murano, Burano e Torcello. Per Brescia la tavola del martirio di s. Afra nella chiesa dedicata alla stessa martire. Per Padova la tavola del martirio di s. Giustina nel tempio di questo nome. Per Vicenza l'adorazione de' Magi nella chiesa di Santa Corona. Lavorò per le chiese di Treviso, di Montagnana, e di altre ville del Trevigiano e del Vicentino.

Ebbe commissioni da Rodolfo II. Imperatore, da Carlo di Savoja, da Guglielmo Gonzaga Duca di Mantova. Opere di Paolo sono ricordate stanti a Londra, a Parigi, a Roma, ad Amsterdam e ad Anversa; e non v'è celebre galleria in Europa, che non vanti possederne.

Indescrivibile è il numero dei dipinti fatti per le case private. Specialmente in Verona è da ricordare, che ben sette quadri e varj disegni di Paolo possedeva la famiglia Muselli. Uno la Dalla Torre. Tre la Curtoni. Maggior numero n'avea la Bevilacqua, la Moscardo ed altre.

Alcuni scrittori, non però il Vasari, vollero appuntar Verona dicendo: — che in un secolo, in cui le città d'Italia facevano a gara per proteggere i proprj ingegni, egli non trovasse nel cominciare la sua carriera, se non che tiepido

favore nella patria sua —. Mi pare che una natural cagione del suo allontanarsi da Verona sarebbesi veduta pensando che Paolo, sentita pur da giovane la potenza del proprio ingegno, credette essergli campo troppo ristretto la patria, allor città di provincia, nella quale Domenico Riccio e Paolo Farinati, di sè più provetti, e tanti altri contemporanei bastavano alle pubbliche e private commissioni: e però aver con saggio divisamento deliberato di tramutarsi alla capitale, dove era sicuro trovar pure degni emuli, e mecenati più potenti e più generosi, perchè anche più ricchi. L'accusa di tiepida a Verona nel favorire Paolo nel principio della carriera di lui è mostrata falsa dalle tante opere che abbiamo sopra ricordate, le quali egli fece fino a poco più i suoi vent'anni, e dall'altre commissioni qua dategli al suo spesso rivedere la patria.

Dipinse per l'altar maggiore della chiesa di s. Giorgio in Verona la tavola col s. Titolare ginocchioni, dispogliato da' manigoldi, e tentato da' sacerdoti pagani ad offrir incenso all'idolo di Apollo, ed in alto la Vergine in gloria posta tra le virtù teologali: e per la stessa chiesa s. Barnaba che risana un infermo. In queste due tavole ben egli dimostrò il proprio valore, e nell'espressione degli affetti superò sè stesso. Nel s. Giorgio mirabilmente rappresentò l'animo invitto del Santo, che, vôlto lo sguardo al cielo, è tutto assorto e deliziato in mirare la Vergine; e nell'infermo risanato vede ogni occhio la gratitudine e la divozione. Questi due quadri furono eseguiti con estraordinario studio, non, come dice il Ridolfi, per dimostrare il

suo affetto alla patria, che fatto avea sì poca stima di lui; ma perchè sapeva che essa chiesa era illustrata dalle immortali opere di Carotto, del Dai Libri, del Bonvicini e del Romanino. Ambidue i quadri furono portati a Parigi, ma il s. Barnaba più non ritornò, ed in suo luogo sta una copia non degna. Fece per la chiesa di s. Paolo di Campo Marzo la tavola dell'altare della cappella di s. Antonio, con N. D. e il Bambino seduta in trono in mezzo ai due ss. Giovanni Battista ed Antonio, e più sotto il parrocchiano ordinatore dell'opera, ritratto al vero. Il *piccolo quadretto* ricordato dal Ridolfi nella sagrestia de' padri della Vittoria, col Salvatore deposto dalla croce e steso nel grembo della Madre con le Marie piangenti, ritornatoci da Parigi, è ora uno de' più belli ornamenti del Museo Veronese.

Paolo Caliari in sessant'anni di vita dipinse molto, ma non può essere accusato, come tanti altri, d'aver troppo dipinto; ogni suo quadro è degno di Paolo; quasi ognun d'essi, dice il Ridolfi, s'è voluto replicare da qualche copista. Il Cav. Cicogna enumera cinquanta sei dipinti di Paolo, che furono incisi in varj tempi dai migliori artisti (T. IV, pag. 152-154). Paolo Caliari fu pure incisore in rame, e si ha di lui una stampa grande in foglio coll'adorazione de' Magi segnata: — Paulus Veronensis fec. —.

Prima di parlare della famiglia pittorica di Paolo, deesi qua registrare Battista da Verona (così nominato dal Vasari) che gli fu amico, compagno, seguace, e poscia emulo, ed al quale è dovuto, dopo di Paolo, il primo onore della pittura veronese nella seconda metà del secolo XVI. Il

GIOVANNI BATTISTA ZELOTTI (FARINATI) n. 1532. m. 1592. (L.)

Vasari, scrittore contemporaneo scrisse di Paolino, e di Battista, giovani ed ancor viventi, e li dice quasi coevi. Il Ridolfi dà a Battista il cognome di Zelotti, e gli Editori firentini dell'ultima stampa del Vasari gli danno quello di Fontana. Nè il Ridolfi, nè gli Editori rendono la cagione dell'averlo così denominato. Ma se gli Editori avessero avvertito, che il Vasari, nell'elogio della nuova Accademia di Firenze, fra gli artisti esteri ad essa ascritti nomina i pittori veronesi Paolino Caliari e Battista Farinati, dicendo di averne parlato *a lungo di sopra* (nelle sue Vite) *in più luoghi;* e dappoichè non mai nominò Battista Zelotti, nè Battista Fontana: così i benemeriti Editori avrebber dovuto sospettare che il Battista da Verona, ricordato nelle Vite, fosse Battista Farinati, accennato nell'elogio dell'Accademia. Di tal cognome del Battista abbiamo dimostrazione, quasi direi matematica, nell'esserci detto tanto dal Vasari, quanto dal Ridolfi, che un pittore di nome Battista ajutò Paolo ne'dipinti del soffitto della sala dello Scrutinio, e in altre opere nel palazzo ducale; mentre il Sansovino, scrittore contemporaneo e testimonio oculare di quelle opere, lo dice Battista Farinati. Lo stesso Vasari parlando dei pittori, che dipinsero in concorrenza di Paolo Caliari nel soffitto della libreria, nomina Battista Farinati; ed il Zanetti erra correggendolo, che dovea dire Battista Zelotti. Il nome di Zelotti forse gli è stato attribuito posteriormente al Vasari. Quanto a Battista Fontana, egli è un altro artista veronese, che nulla ha che fare col Zelotti, e di lui parleremo a suo luogo nel seguito di questo capitolo.

È del tutto ragionevole il credere che Battista Farinati sia stato istruito ne' principj dell'arte dallo zio Paolo Farinati; è però certo, che Paolo Caliari era giovane quando partì da Verona per andare a dipingere gli a freschi a Thiene nel Vicentino; e quindi dovea esser giovanetto il Battista che l'accompagnò, e gli fu ajuto in quelle opere. Ajutò Paolo ne' dipinti del palazzo della Soranza a Castelfranco, ed egualmente in quelli del soffitto della sala del consiglio dei Dieci nel palazzo ducale. Dopo questi lavori si separò da Paolo, e dipinse a fresco a Vicenza la facciata del Monte della Pietà. Nel duomo della stessa città si veggono due quadri ad olio con la caduta di s. Paolo, e la pesca degli Apostoli, ne' quali il Battista trasfuse tutto il fare del Caliari. Nel soffitto dell'antico locale della libreria, ora facente parte del palazzo reale di Venezia, dipinse tre tondi in concorrenza di Paolo Caliari e di altri pittori. In uno simboleggiò le virtù, e nel secondo lo studio; ed il terzo, guastatosi, fu rimesso dal Padovanino. Le più grandi opere di Battista sono al Catajo nella villa che fu della famiglia Obizzo di Padova, dove dipinse a fresco molte stanze e sale, e fece quadri ad olio pei soffitti. Qui dispiegò tutto il suo ingegno, e tali opere son tuttodì la meraviglia dei frequenti visitatori nazionali e stranieri.

Egli fu d'impareggiabile facilità nel dipingere a fresco, ed abbondò di pellegrini pensieri, e di numerosi capriccj. Forse tenne uno stile più grandioso di quello di Paolo Caliari; ma gli restò addietro nella bellezza, nella vivacità, nella varietà e nella grazia delle teste, e in molti altri pregj pittoreschi.

BENEDETTO n. 1538. m 1598. (L.)

Benedetto Caliari fratello di Paolo, nato dieci anni dopo, gli fu alcun tempo discepolo, e poscia d'ajuto in tutte le sue opere. Ne' registri del convento di s. Sebastiano in Venezia, pubblicati dal Cav. Cicogna, si legge all'anno 1556 tra le spese del soffitto della chiesa, il pagamento di un ducato a Benedetto, che allora avea l'età di diciotto anni, e di dieci ducati ad Antonio Fasol vicentino; la qual cosa dimostra che l'uno e l'altro ajutarono Paolo in quella grand'opera. Pare che Benedetto ajutasse il fratello specialmente nelle architetture, delle quali molto si dilettava. In seguito lavorò da solo, ma per lo più nel dipingere a fresco. Di tal modo dipinse nel palagio Mocenigo a Stra sopra il Brenta, e in altre case alla Mira nel Padovano, e nella sala del vescovado di Treviso. Scrisse il Ridolfi, che le più lodate fatiche di Benedetto furono le eseguite nel cortile dei Mocenigo a s. Samuele. Nel palazzo ducale per la sala dello Scrutinio dipinse a olio una delle storie maggiori, la strage degli infedeli fatta dal Doge Domenico Micheli.

Visse continuamente in concordia col fratello, compiacendosi che Paolo riportasse la prima lode, onorandolo come suo maggiore per età, e per potenza d'ingegno e di mano; e dopo la morte di Paolo conservò l'affetto ai nipoti, coi quali terminò alcune opere lasciate incomplete dal fratello segnandovi: — Haeredes Pauli Caliarii Veronensis fecerunt —. Due di queste sono nella sala del maggior Consiglio, e rappresentano due storie del Pontefice Alessandro III.

Ebbe il dolore di vedersi rapito dalla morte il

prediletto nipote Carlo, cui due anni dopo seguì in età di sessanta, lasciando erede l'altro nipote Gabriele. Benedetto, sebbene fosse lontano dal merito artistico del fratello, gli accrebbe onore per le doti dell'animo, per la cultura, e l'onestà della vita.

Carlo Caliari, figlio di Paolo, alla morte del padre avea soli diciotto anni; e tuttavia avea dato prove di poter un dì avvicinarsegli per merito nell'arte. Si ricordano due invenzioni fatte da Carlo nell'età di diciassette anni: in una espresse Adone ferito, e Venere piangente: e nell'altra Angelica e Medoro che incidono i loro nomi ne' tronchi delle piante. Morto il padre, assistette lo zio in molte opere. Lavorò da solo tavole d'altare per alcune chiese di Venezia, e per altre di Cividale, per quella di s. Bartolommeo di Vicenza, di s. Afra di Brescia, e per quelle di Cologna nel Veronese. Le sue opere non si posson confondere colle paterne; perchè il pennello di lui è alquanto pesante e pieno, e la tinta e più alta e vigorosa, e non così vaga. La morte, sopravvenutagli all'età di 26 anni, recise le grandi e giuste speranze de' suoi e della patria, che in lui immaginavano veder risorta la gloria del padre.

CARLO CALIARI n. 1570. m. 1596. (L.)

Gabriele Caliari fratello di Carlo, gli rimase inferiore nell'arte: però assistette sempre lui e lo zio nell'opere loro. Alla morte dell'ultimo, divenuto erede de' beni famigliari, si diede alla mercatura; dipinse qualche piccolo quadro, e terminò di vivere nel 1631 d'anni 63.

GABRIELE CALIARI n. 1568. m. 1631. (L.)

Battista d'Angelo si denominò del Moro dopo che divenne genero di Francesco Torbido, detto il Moro, del quale fu anche erede. Rimase ignoto l'anno della nascita

BATTISTA D'ANGELO DEL MORO m. intorno al 1610.

e quel della morte di lui. Nel 1568 però dovea essere ancor giovane; perchè il Vasari nella seconda edizione del suo libro, in esso anno messa fuori, di lui, come artista vivente, soltanto ci ricorda alcune stampe di paesaggio, ed alcune miniature; e loda specialmente un s. Eustachio, che adora Cristo apparitogli in sulla testa d'un cervo; e certo non avrebbe tralasciato di parlare dell'opere di pittura, che fece in età più avanzata, e ben meritevoli d'essere encomiate. Il supersi che dipinse in concorrenza di Paolo Caliari una tavola d'altare nel duomo di Mantova, e poscia (al dir del Ridolfi) a Murano nel palazzo Trevisani, mi pare ci dia buon fondamento di credere che fosse quasi coevo di Paolo. È certo che agli 11 di Maggio del 1610 era ancor vivo; perchè nell'archivio del civico Spedale si conserva il suo testamento con questa data, steso dal notajo Francesco Serafini, col quale lascia erede de' suoi beni l'ospitale medesimo.

Nelle opere, che di Battista del Moro ci rimangono, si vede il discepolo del Torbido, non senza manifestare in alcune l'imitazione di Domenico Riccio, ed in altre di Paolo Caliari. Si mostra seguace del suocero nel bellissimo a fresco rappresentante N. D. col Bambino, e due Santi ai lati, dove per fin tizianeggia; il qual dipinto è sulla facciata di una casa vicino alla chiesa degli Scalzi, e quivi pur dipinse l'Aliprandi come vedremo in seguito. L'a fresco sopra una casa sul Corso di fronte al palazzo Canossa è opera stupenda con evidente imitazione del Caliari. Imitò Domenico Riccio negli a freschi a terretta verde di tutta la facciata della casa

Bentegodi a s. Fermo. Sono opere di Battista due grandi a freschi sulle pareti della chiesa di s. Stefano vicino al coro; così pure i due fregj delle case Sacchetti a s. Chiara, e Murari a s. Nazario sopra il cortile; e parimenti N. D. col Putto sulla facciata della casa ch'è in capo alla strada la Disciplina. Sono tutte opere distinte; ed è pur tale, delle sue prime, l'a fresco che esisteva sopra la porta maggiore di sant' Eufemia, e che fu trasportato col muro nell'interno della stessa chiesa. Il quadro ad olio con s. Maria Maddalena la penitente, che adorna una parete della cappella vicina alla sagrestia del duomo di Mantova, è così paolesco, che forse nessuno de' seguaci del Veronese gli si avvicinò di tanto. Gli si attribuisce la tavola d'altare della cappella degli Alighieri nella chiesa di s. Fermo maggiore con N. D. il divin Figlio, i ss. Pietro e Francesco ed altri. Stette alcun tempo in Venezia, e il Zanetti ci fa sapere aver egli dipinto nel magistrato della camera dell'armamento a s. Marco un quadro col santo Evangelista che assiste ad alcuni signori, i quali assoldano milizie marittime, ed ora sta nella crociera destra de' ss. Giovanni e Paolo; e per la chiesa di s. Maria Maggiore al primo altare a sinistra N. D. sopra un albero co' ss. Giovanni e Marco, e sul piano alcuni signori di casa Marcello, che è *pittura vaga e amorosamente dipinta.* La guida di Venezia del 1856 ci addita per opera di Battista le pitture della vôlta del secondo ramo della scala d'oro nel palazzo Ducale. (?)

V'ha molte stampe fattesi sopra le incisioni di Battista

del Moro tolte dalle proprie invenzioni, e dai disegni del Tiziano, del Parmigianino, di Bernardino Campi, di Rafaello e di Giulio Romano. Alcune sono segnate col nome intero, ed altre col solo monogramma. Il Bartsch ne annovera trenta sei delle molte più assegnategli da altri cataloghi.

MARCO DEL MORO m. dopo il 1586 (M.).

Marco del Moro, figliuolo di Battista, fu prima discepolo e poscia ajuto del padre, e ne seguì la maniera, restandogli però molto inferiore. L'unica opera, che gli si assegni in Verona, sta nel nostro Museo, ed è copia del quadro di Rafaello che era in casa Canossa. Dipinse molto a Venezia, e il Zanetti ne ricorda specialmente il paradiso nella chiesa di s. Bartolommeo, e la circoncisione per la chiesa dell'Umiltà. La guida di Venezia del 1856 ci fa sapere, che il quadro del paradiso stava allora ne'depositi dell'I. R. Accademia.

Il Lanzi scrisse che Marco fiorì circa l'anno 1565, e'l Dal Pozzo che morì giovane a Roma; tutto ciò è contraddetto dai libri della scuola di s. Giovanni de'battuti a Murano, che il Moschini osservò, e dove lesse: che nel 1583 Marco fu soddisfatto pei sette profeti da lui dipinti in quella chiesa; e che nel 1586 *a dì 21. zugno* fu soddisfatto per altri tre quadri ordinatigli sino dal 1584 (Moschini, Guida di Venezia, vol. II. pag. 609).

GIULIO DEL MORO m. dopo il 1618 (C.).

Giulio del Moro (non ricordato dal Ridolfi) fratello germano di Battista, *fu dotto*, dice il Zanetti, *e ragionevole pittore: e di più scultore e architetto*. In Verona non abbiamo opera di lui, forse perchè da giovane passò a Venezia, dove stette la maggior parte di sua vita. Il

Zanetti ricorda, essere dipinta in Venezia da Giulio, nella cappella della Madonna della Pace a ss. Giovanni e Paolo, la nascita di Maria; e nella stessa tela il miracolo che la Vergine intercedette a Giovanni Damasceno, quando questi ricuperò la mano tagliatagli dagli eretici. Ricorda pure di Giulio in s. Stefano a Murano una tavola con s. Sebastiano, e nella chiesa di s. Apollinare il martirio dei quattro ss. Coronati. Rispetto a quest'ultimo dipinto l'Abate Lanzi scrisse: — Chi paragona i quattro Coronati di Giulio col paradiso di Marco, vi trova una maniera gentile e precisa, che gli palesa eruditi in un medesimo studio —. Nella guida di Venezia del 1856 si notano i seguenti dipinti di Giulio del Moro: nella chiesa di s. Maria del Giglio sopra la porta maggiore l'ultima cena: nella chiesa di s. Jacopo Apostolo nella cappella del ss. Sacramento la mezza luna con Cristo mostrato al popolo: nella chiesa di s. Fosca in Torcello la pala dell'unico altare col martirio della titolare: nel palazzo Ducale in una parete della sala del maggior Consiglio il quadro con Papa Alessandro III, che fa onorevoli presenti al Doge in Roma: nel soffitto della sala dello Scrutinio un quadretto che rappresenta Caffa conquistata nel 1295 dal Doge Giovanni Soranzo: nello stesso soffitto l'ovato a chiaroscuro con Enrico Dandolo fatto abbacinare dall' Imperatore Manuelle.

Giulio del Moro fu pure architetto, e scultore in marmo ed in bronzo. Dalla stessa guida di Venezia del 1856 sappiamo, che da Giulio fu scolpito il magnifico monumento nella chiesa di s. Salvadore, ornato di colonne di

paragone con basi e capitelli in bronzo disposto in due ordini; nel superiore de' quali, entro nicchie, sorgono i due simulacri de' santi Lorenzo e Girolamo, nomi dei due Dogi Priuli, in cui onore fu eretto; e nell'ordine inferiore sono collocate le immagini loro distese sopra le urne. La medesima guida dice che fu architettato da Cesare Franco; ma il Moschini ci assicura che anche l'architettura è opera di Giulio. Nella stessa guida del 1856 si assegnano a Giulio del Moro le seguenti opere: le tre statue simboleggianti la fedeltà, la segretezza e la diligenza sopra una delle quattro porte della sala, detta appunto *delle quattro porte,* nel palazzo Ducale: nella chiesa di s. Fantino il monumento del medico Parisano Parisani, erettogli nel 1609: in s. Maria del Giglio, sopra l'altare della sagrestia, la statua, grande al naturale, di Cristo risorto, dove si legge: — Julius Maurus Veronensis Pictor. Sculptor et Architectus F. —: nella chiesa di s. Salvadore il monumento del Procuratore Andrea Dolfino e di sua moglie, eretto nel 1602: nella chiesa di s. Felice, sopra la porta, le tre statuette in bronzo della Vergine e de' ss. Pietro e Giovanni Battista: e finalmente le due statue nella facciata di s. Giorgio Maggiore, e i due busti dei Dogi Memmo e Ziani; di sotto le statue si legge: — Julius Maurus Veronensis F. —; e di sotto il busto del Memmo: — J. M. V. F. —; opere da lui eseguite nel 1618, come con documenti è provato dal C. Cicogna (Iscr. Ven. T. IV. p. 354. n. 276. pag. 402-404): donde si conosce che egli non morì prima del 1618.

Girolamo dell'Angelo, detto del Moro, fratello pure di Giovanni Battista, è conosciuto soltanto per un a fresco sopra la facciata di una casa a mezzo il porticato in sulla via di s. Tommaso Cantuariense; e rappresenta lo sposalizio di s. Caterina, copia del celebre quadro di Paolo Caliari in Venezia nella chiesa dello stesso nome. Sul gradino del trono, ov'è seduta nostra Donna, si legge: — Geronimo dell'Angelo, detto del Moro, fece 1622 —. GIROLAMO DELL'ANGELO detto DEL MORO o. nel 1622.

Parlando ora degli allievi e seguaci di Paolo Caliari, dobbiamo per primo registrare Luigi Benfatto nipote di lui per parte di sorella, il quale lungamente dimorò in casa dello zio, e n'apprese i principj dell'arte. Il Zanetti scrisse: — che fu imitatore ne' primi tempi della maniera dello zio. Crescendo poi cogli anni, si formò uno stile facile e spedito, assai vicino alla viziosa libertà dei manieristi —. Dipinse per molte chiese in Venezia, e la sua miglior opera, secondo lo stesso Zanetti, è la tavola dell'altar maggiore nella chiesa delle Convertite alla Giudecca con Cristo che apparisce alla Maddalena in figura di ortolano. In Verona non si conoscono opere di sua mano. LUIGI BENFATTO detto DAL FRISO n. 1559. m. 1611 (L.).

Maffeo Verona, discepolo e genero del Benfatto, seguì le traccie paolesche, ma non servilmente; perciocchè formossi proprio stile pronto e vivace, ajutato da una sufficiente intelligenza. Ch'ei componesse bene, movesse le figure con brio, e facesse buon uso del chiaroscuro, son testimonj le belle sue invenzioni per alcuni musaici della facciata di s. Marco (Zanetti pag. 277. Guida di Venezia del 1856, pag. 8, 18, e 96). MAFFEO VERONA n. 1576 m. 1618 (L.).

Il Zanetti, fra le molte opere fatte dal Maffeo in Venezia, loda specialmente — un bel quadro nel refettorio del convento de' Frari. Rappresenta il convito di Cana in Galilea. Qui si vede quanto potesse egli paoleggiare —. Non si conosce la fine dei quadri del Maffeo ricordati dal Zanetti, e la guida di Venezia del 1856 ricorda soltanto la pala d'altare con Cristo in croce, le Marie e s. Giovanni nella sagrestia della chiesa di s. Eustachio.

AGOSTINO VERONA o. nel 1671.

Agostino figlio di Maffeo appartiene al secolo XVII; ma piacemi qua registrarlo per raggiustare un errore della guida di Venezia del 1856, che attribuisce la tela del quinto altare a sinistra di s. Moisè a Maffeo Verona coll'anno 1671. Potrebbe essere opera di Agostino, non però mai del padre; perchè sappiamo, per l'antorità contemporanea del Ridolfi, che egli morì nel 1611. Intorno ad Agostino se n'ha la sola notizia dataci dallo stesso Ridolfi in sul termine della vita di Maffeo, ed è: — Rimase di Maffeo Agostino suo figliuolo *vivente* molto studioso, e universale nella pittura, che ha operato molte cose con piacimento della città —.

FRANCESCO MONTEMEZZANO n. 1540. m. 1600 (L.).

Scrisse il Zanetti che molto più del Benfatto e del Maffeo accostossi al carattere paolesco Francesco Montemezzano. Siccome il Ridolfi narra che il Montemezzano morì nel 1600 nella più fiorita età; così si può tenere che non fosse nato prima del 1540. Nella sala dello Scrutinio del palazzo Ducale dipinse nel soffitto un quadrato colla vittoria de' Veneziani contro i Genovesi, riportata ad Acri nel 1236. Il Zanetti ricorda pure alcuni quadri d'altare per alquante chiese di Venezia;

egli loda specialmente l'Annunziata nella parete sinistra di una cappella in s. Francesco della Vigna *della maniera più vicina allo stile* di Paolo. È pure opera sua il dipinto a fresco del soffitto della stessa cappella. Nella guida di Venezia del 1856 quest'Annunziata fu attribuita a Pier Maria Pennacchi, pittore trevigiano, che fiorì circa il 1520, e fu, secondo il Zanetti, discepolo del Bellini. Nella chiesa di s. Giorgio in Verona vedesi di questo pittore una tavola d'altare con Cristo apparso nell'orto alla Maddalena. Grande studio egli pose in quest'opera; ed in vero per essa s'avvicinò a Paolo, imitandolo nelle belle immagini e nel vestire; ma non seppe acquistar la scioltezza e leggiadria di pennello, nè i colpi a secco sì brillanti, con che il maestro animò le opere sue.

Di Michelangelo Aliprandi non si ha notizia in che anni proprio vivesse; pare però non passasse il 1600. Se non fu discepolo del Caliari, fu indubbiamente suo imitatore. Tale si mostra nella tavola del primo altare a destra entrando nella chiesa de' ss. Nazario e Celso con N. D. e'l suo Bambino seduta in trono, ed ai lati s. Rocco e s. Sebastiano. Più palesemente si mostra paolesco negli a freschi, ne' quali molto lavorò, e veggonsene tuttavia sopra di alcune case di Verona. Son opere di lui gli stanti sulla facciata della casa dei Conti Miniscalchi nella parrocchia del Duomo. Parimenti quelli della casa Erbisti a s. Fermo: le storie del vecchio testamento sopra una casa vicina alla chiesa degli Scalzi, dove pur dipinse Battista del Moro: e finalmente l'Annunciata sopra una casa lungo la strada della porta del Palio, detta *porta stuppa*.

MICHELANGELO ALIPRANDI m. intorno al 1600 (L.).

ANSELMO CANERIO o. nel 1566.

Anselmo Canerio se fu discepolo del Carotto, come scrisse il Dal Pozzo, è certo però che più tardi divenne tra i migliori imitatori di Paolo Caliari, e ciò dimostrano i dipinti che di lui ci rimangono. Nella sagrestia de' ss. Nazario e Celso il quadro dello Spirito Santo è opera sua. Del tutto paolesco è il bel fregio nella casa, che fu de' Conti Murari a ss. Nazario e Celso, di sotto la gronduja verso il giardino: e parimente un quadro grande coll'istoria di Mosè bambino, cui la figlia di Faraone presenta al padre di lei, e sta in casa Ridolfi a s. Pietro Incarnario. Giambettino Cignaroli ha la seguente postilla nel libro del Dal Pozzo: — In s. Zeno in Monte la circoncisione del Signore è marcata: *Anselmus Canerius Veron. facebat MDLXVI* —. Questo quadro andò perduto.

SIGISMONDO DE STEFANI o. nel 1563.

Onorato posto fra i seguaci di Paolo si acquistò Sigismondo de Stefani, sebbene siaci soltanto noto per una tavola d'altare nella chiesa di s. Giorgio in Verona col martirio di s. Lorenzo, dove si legge: — Sigismundus de Stefanis de Veron. pinxit MDLXIII —. Di questa tavola si vede una bella replica nella sagrestia della chiesa de' ss. Nazario e Celso.

ELIODORO FORBICINI o. nel 1568.

Il Vasari ricorda Eliodoro Forbicini pittore veronese, e giovane allor (1568) ch'egli faceane memoria. Scrisse che fu di bellissimo ingegno e assai pratico nelle materie di pittura, *ma specialmente di grottesche, come si può vedere nelle predette due camere del C. Girolamo Canossa, dove lavorò insieme con l'India il giovane; e così in altri luoghi ove lavorò solo, o in compagnia dell'India*

e di Felice Brusasorci. I dipinti delle vôlte delle due stanze nel palazzo Canossa ancora sussistono; e gli ornati eseguiti dal Forbicini giustificano tuttodì l'elogio fattone dal Vasari. Le medaglie ad olio di una delle stanze sono opere lodevoli di Bernardino India.

Marcantonio Serafini rimase noto pel solo a fresco che è sulla facciata della bottega da fornajo prossima al Ponte nuovo, ove si legge: — Marcus Antonius de Serafinis pinxit ann. MDLI —. MARCANTONIO SERAFINI o. nel 1551.

Paolo Farinati nacque sei anni prima del Caliari. Istruito nell'arte da Nicolò Giolfino, attinse dal maestro e conservò nelle carni de' suoi quadri ad olio un colore bronzino, che non aggrada. Fornito di potente ingegno, par che studiasse ritrar più dall'opere del Parmigianino, che ricevere le inspirazioni dalla verità e dalla natura. Sebbene dottissimo nel disegno, le sue figure, talor ben mosse, dànno più spesso in affettati contorcimenti, e stirature che disgustano. Egli dipinse nell'età di 79 anni il gran quadro della moltiplicazione dei pani nel deserto, che è ad uno de' lati del presbiterio di s. Giorgio. È de' pochi pittori, scrive l'Abate Lanzi, che avanzandosi negli anni (ne visse 84) non sia tornato in dietro nel merito delle opere. Dipinse in Verona molte tavole d'altare; ed ancor se ne veggono in ss. Nazario e Celso, in s. Tommaso Cantuariense, in s. Paolo, in s. Maria del Paradiso, e nella chiesa della Madonna di Campagna. Il Museo veronese possiede dieci quadri del Farinati provenienti dalle soppresse chiese nella città e nella provincia. PAOLO FARINATI n. 1522. m. 1606 (L.).

Il Zanetti accenna in Venezia essere di Paolo Farinati

i quattro Evangelisti ne' peducci della cappella maggiore della chiesa de' ss. Cosma e Damiano alla Giudecca *dipinti assai dottamente.*

Nella cappella del Sacramento del duomo di Mantova sta il s. Martino, da lui dipinto in concorrenza di Domenico Riccio, di Paolo Caliari, e di Battista del Moro, chiamati dal Cardinale Ercole Gonzaga perchè coll'opere loro abbellissero quella cattedrale.

Assai dipinse a fresco usando di miglior colorito, men bronzino cioè, ed in alcuni dipinti riuscì vago e piacente. Nella sala della casa, che fu de' Conti Guarienti ai Filippini, lasciò storie di mitologia di buona tinta e di miglior disegno. È pur pregevole l'a fresco in una stanza terrena della casa del C. Badin Lisca nella corte dei Quaranta, dov' è rappresentato l'ingresso dell'imperatore Carlo V. in Bologna con molti signori e cavalieri. Delle migliori opere a fresco del Farinati sono i due compartimenti sopra la facciata della casa Camozzini a s. Paolo: in uno de' quali una deità sopra un carro è guidata da due virtù cardinali, e due la sostengono; e nell'altro compartimento sono rappresentati Dante e Virgilio nella selva, che incontrano le tre orribili fiere.

Nella galleria di chi scrisse queste memorie si conserva un Cristo mostrato al popolo: opera di esso Farinati. Questo quadro, ricordato dal Dal Pozzo, fu eseguito con somma diligenza per la famiglia Sanguinetti, ed è segnato col nome e l'anno MDLXII. quarantesimo dell'età del pittore. Se ne vede una replica, non segnata però del nome, nel Museo veronese proveniente dal soppresso convento dei

Cappuccini. I cataloghi registrano nove incisioni ad acqua forte fatte da Paolo Farinati.

ORAZIO FARINATI o. nel 1607.

Orazio Farinati, figlio di Paolo, seguì fedelmente la maniera paterna. Dell'età di lui soltanto è noto, esser egli mancato poco dopo il padre. La tavola d'altare, nella chiesa di s. Maria del Paradiso con l'Apostolo s. Jacopo, s. Gregorio Papa ed altre figure, è segnata del proprio nome e dell'anno 1607. Nella chiesa di s. Paolo al primo altare a diritta è opera di Orazio la deposizione di Cristo dalla croce: copia della tanto lodata, cui fece il padre pei Cappuccini, e che, soppressi i conventi, si portò a Milano. Il nostro Museo possiede di Orazio la tavola, che era in s. Bartolommeo in monte all'altare dedicato allo stesso Apostolo. Havvi d'Orazio Farinati due incisioni ad acqua forte.

CHIARA FARINATI.

Il Dal Pozzo ricorda Chiara Farinati, figliuola di Paolo, la quale dipingeva francamente, e le copie *similissime agli originali di autori illustri* rendeano manifesto il suo nome.

FELICE DEL RICCIO detto BRUSASORCI n. 1540, m. 1605 (L.).

Felice del Riccio, figlio di Domenico, all'età di 17 anni rimase orfano del padre, dal quale era stato istruito ne' principj dell'arte. Dopo qualche tempo passò a Firenze presso Jacopo Ligozzi. Pare che la tavola d'altare dei tre Angeli nella chiesa di s. Giorgio sia stata eseguita da Felice dopo il ritorno da Firenze; perchè in questa è ingentilita la maniera paterna, ognor veggendosi nell'altre opere un buon discepolo del padre senza mai raggiugnerlo. Sono buone opere di Felice le due tavole d'altare nella chiesa della Madonna di Campagna con la flagellazione, e la deposizione nel sepolcro. Grandiosi e ben dipinti sono i

quattro Vescovi nella parte interna delle portelle dell'organo della cattedrale. Son pur di lui: la tavola di s. Elena nella chiesa di questo titolo contigua al duomo: quella dell'altare della sagrestia di sant'Anastasia: del coro di s. Tommaso Cantuariense: di s. Orsola in s. Maria della Scala: della ss. Trinità in s. Eufemia: e di s. Lucia in s. Pietro Incarnario. Il Museo veronese mostra alcune opere di Felice; la più osservabile è la gran tela con la vittoria de' Veronesi a Desenzano contro quelli della riviera bresciana del lago di Garda: opera grandiosa dipinta con molto vigore.

CECILIA RICCIO.

Della pittrice Cecilia, la sorella di Felice Riccio, non rimane che la memoria d'essere stata eccellente nel fare ritratti.

GIOVANNI BATTISTA RICCIO m. prima del 1586 (Val.).

Giovanni Battista fu altresì figliuolo di Domenico. Tiensi per opera di lui un quadro (che è nel Museo Civico) oblungo con la cena del Fariseo, dove si manifesta la molta sua inferiorità al fratello Felice. Il Dal Pozzo scrisse che fu al servizio dell'Imperatore di Germania e là morì. Ciò è pur confermato dal contemporaneo Adriano Valerini nell' opuscolo *Le bellezze di Verona* (Verona, 1586, pag. 102).

MARCANTONIO SCALABRINO o nel 1565.

Deve esser ricordato Marcantonio Scalabrino noto pei due gran quadri laterali nel coro di s. Zeno, ne' quali si sforzò imitare il Caliari, e posevi l'anno 1565.

GIUSEPPE CURTI o. nel 1591.

Di Giuseppe Curti possiamo dire soltanto che operava nel 1591, non conoscendosi la fine dell'unica sua opera, che il Dal Pozzo indicò essere in s. Eufemia, segnata col nome e l'anno 1591.

È pur ignota l'età di Giovanni Battista Rovedata; ma dal modo di dipingere franco e vivace, che appare negli a freschi delle lunette del chiostro di s. Bernardino colle storie della vita di s. Francesco, egli si mostra seguace di Paolo Caliari. Il Museo veronese ha la cena del Fariseo, da lui dipinta ad olio molto ragionevolmente. GIOVANNI BATTISTA ROVEDATA.

Dario Varotari, nato nel 1539, fu pittore, architetto e scultore. Stette a Venezia sotto il magistero del Caliari. Di poi stanziò a Padova, dove soltanto rimangono alcune sue opere di pittura e di architettura. Quivi gli nacque Alessandro, detto il Padovanino, il quale, fedele seguace della scuola veronese, riuscì valoroso pittore. DARIO VAROTARI n. 1539. m. 1596 (L.).

Il Dal Pozzo scrisse che Tullio India dipinse di chiaroscuro a fresco molti fregj di sotto le grondaje, e ricorda particolarmente quelli della casa Miniscalchi. È certo opera di lui il lasciatoci sulla facciata della casa Murari al Ponte nuovo, lungo la strada, dove si vede un seguace del Caliari e del Zelotti, e n' è ammirabile la vivacità del colorito e la conservazione. Al medesimo Tullio s'attribuiscono i quattro Santi ad olio, che sono a lato dei due altari di san Barnaba e di santa Cecilia nella chiesa di san Giorgio. TULLIO INDIA.

Più conosciuto di Tullio è il suo figliuolo Bernardino. Il Vasari, che ne parla come di pittore vivente (1568), ricorda l'opere di questo in casa Tiene di Vicenza, e 'l dipinto della vôlta d'una stanza in casa Canossa di Verona con *belle invenzioni*. Dipinse la tavola d'altare con la caduta di s. Paolo in ss. Nazario e Celso, e vi segnò il nome e l'anno 1584. Per una delle sue migliori è tenuta BERNARDINO INDIA o. 1568-1584.

la tavola dell'altare nella celebre cappella Pellegrini in s. Bernardino, appostovi pur il nome e l'anno 1579. Il Museo veronese ha quattro quadri dipinti da Bernardino; tre già esistenti in chiese ora soppresse, ed uno ch'era nelle sale del Consiglio della Magnifica Città.

ORLANDO FLACCO o 1568. m. dopo Bernardino India (V.).

Anche Orlando Flacco, se non fu discepolo del Caliari, procurò certamente d'imitarlo. È lodato dal Vasari pei ritratti dei Cardinali Caraffa e di Lorena, de' due Vescovi Lippomani, di Astor Baglioni e della sua consorte, e del Palladio. Il Ridolfi vi aggiunge quello di Tiziano e di altri personaggi.

Non si conosce il tempo preciso in che egli visse; ma certo ch'operava nel 1568, quando il Vasari pubblicò la seconda edizione delle Vite, e di certo che morì dopo di Bernardino India, avendone compiute l'opere, che questi lasciò imperfette. Così fece in una tavola d'altare nella chiesa di s. Zeno; e nel gran quadro del Museo veronese, proveniente dalle sale del Consiglio, dipinto dall'India, ove aggiunse il s. Zeno ed alcuni ritratti: e di sotto son i nomi dei due pittori. Nello stesso Museo è del Flacco un quadro con N. D., il Bambino in gloria e due Santi a' lati; nel quale ben si manifesta la tendenza d'imitare Paolo Caliari. Ed egualmente paolesche sono le due tavole d'altare ne' ss. Nazario e Celso: l' una con Cristo mostrato al popolo, e l'altra colla Maddalena a' pie' del Crocifisso.

GIAMBATTISTA FONTANA v. nel 1586 (Val.).

Qui non si conoscono opere di pittura di Giambattista Fontana, il quale, secondo qualche scrittore, fu allievo di Giovanni Carotto. L'Abate Lanzi ci fa sapere che dipinse

molto nella corte imperiale di Vienna; ed il Valerini nel sopra citato opuscolo, stampato nel 1586 dice: *Battista Fontana, bellissimo inventore, serve l'arciduca Ferdinando.* È pur cosa certa, ch' egli stette alcun tempo in Venezia, dove si fece conoscere per le incisioni fatte sopra alquante opere di Tiziano e dei Caliari. Il Zanetti ne ricorda la stampa della celeberrima dipintura, il s. Pietro martire, e quella del quadro di Benedetto Caliari con s. Agata in prigione, s. Pietro ed un Angelo, appartenente alla chiesa degli Angeli a Murano. Abbiamo stampe del Fontana segnate in fino all'anno 1584.

GIULIO FONTANA.

Giulio Fontana, forse fratello di Giambattista, è noto soltanto per la stampa del famoso quadro di Tiziano, descritto dal Ridolfi (T. I, pag. 148), e che andò consunto nell'incendio della sala del maggior Consiglio.

BASTIAN DAL VINO o SEBASTIANO VINI o. 1586. (Val).

Il Valerini nell' opuscolo sopra citato nomina allor vivente (nel 1586) Bastian dal Vino, che *per la pittura e per la fisionomia è fatto in Pistoja cittadino et ha loco in quel Consiglio.* È ricordato dal Lanzi (T. I, pag. 227) col nome di Sebastiano Vini, che, *venuto di Verona, fu aggregato fra' cittadini di Pistoja;* e soggiunge, che lasciò in quella città molte pitture ad olio e a fresco; *ma la più singolare fu a s. Desiderio, chiesa abbolita. La facciata sovrapposta all' altar maggiore era istoriata con la crocifissione de' dieci mille martiri: pittura copiosissima di figure e d'invenzioni.*

GIOVANNI ERMANNO LIGOZZI o. 1573.

Giovanni Ermanno Ligozzi, forse capo della famiglia pittorica di questo nome, è solo conosciuto per una tavola d'altare nella chiesa de' ss. Apostoli, avente il nome di lui

e l'anno 1573; ed in essa si mostra seguace dei Brusasorci.

FRANCESCO LIGOZZI e PAOLO LIGOZZI m. 1630 (P.).

Più incerte sono le memorie rimasteci degli altri due Ligozzi, Francesco e Paolo. Quest'ultimo, standoci al detto del Commendatore Dal Pozzo, morì nel 1630. Molti dipinti a fresco in Verona e nella provincia si additano per opere dei Ligozzi; ma non si saprebbe a chi dei due in proprio assegnarle. Due tavole d'altare, una nella chiesa di s. Luca, l'altra in quella di s. Eufemia, si attribuiscono la prima a Francesco, e la seconda a Paolo Ligozzi, il quale in esso dipinto chiaramente si mostra derivare da Paolo Farinati.

JACOPO LIGOZZI m. dopo il 1632 (B.).

L'Abate Lanzi, coll'autorità delle memorie della R. Galleria di Firenze, scrisse che Jacopo Ligozzi morì nel 1627 d'anni ottanta quattro. Ma è certo che a'dì 21 Dicembre 1632 ancor vivea, perchè con questa data abbiamo una lettera di lui da Firenze al Cav. Cassiano Dal Pozzo in Roma, pubblicata da M. Bottari nella *Raccolta di lettere sulla pittura, scultura ed architettura.* (Milano, MDCCCXXII. T. I. pag. 356). Il Baldinucci, che dice essere stato il Ligozzi *miniatore rinomatissimo e pittore universalissimo,* scrive che studiò in Verona sotto Paolo Veronese; e le sue opere dimostrano ad evidenza ciò poter esser vero. Non però l'opinione del Maffei, che vorrebbe fosse stato discepolo di Giovanni Francesco Carotto, il quale, essendo morto nel 1546, non poteva insegnare al Ligozzi, che forse non era ancor nato.

Gli onori e gli applausi, che Jacopo Ligozzi si acquistò colle proprie opere in Firenze, fecero dimenticare i tre

altri pittori dello stesso nome, e suoi congiunti; e tutte le pitture fatte dai Ligozzi si attribuirono, con poco onore, al più celebre. Anche l'Abate Lanzi, ingannato dalle nostre guide, gli assegnò la tavola in s. Luca, che mostra uno stile ben diverso dalle molte e grandi opere di Jacopo, e ben conosciute e lodate dallo stesso Lanzi. Questi non sarebbe caduto in tale errore, se, quando fu a Verona, avesse veduto il gran quadro della dedizione dei Veronesi ai Veneziani, che apparteneva alle sale del Consiglio della Magnifica Città, ed ora si ammira nel Civico Museo: opera certa di Jacopo Ligozzi, ed unica stante in Verona.

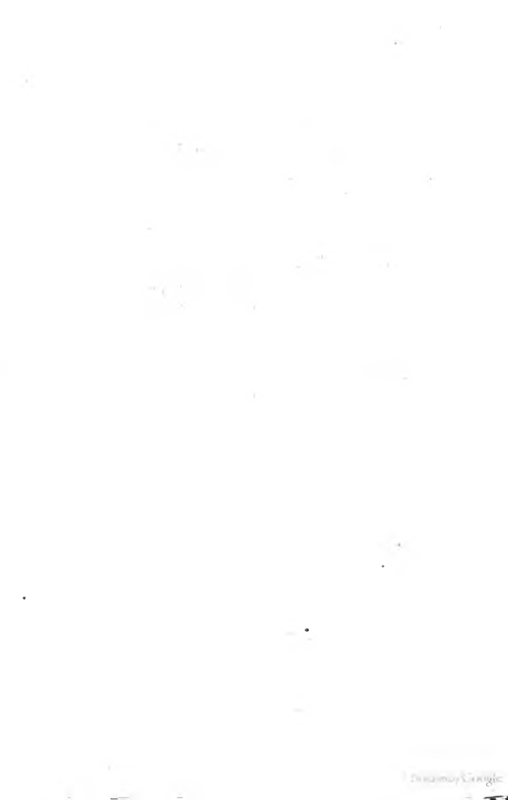
Lodovico Moscardo nella storia di Verona, che comprende, dice il Maffei, *una quantità di buone notizie per molti documenti originali, ch'ei vide, e che ora invano si cercano*: dopo aver ricordato la deliberazione, presa nel 1595 dal Consiglio della Magnifica Città, di abbellire le sale della propria residenza con quadri rappresentanti fatti della storia veronese: nomina l'autore di ciascuno, ed assegna quello della dedizione a Jacopo Ligozzi. L'autorità del Moscardo in questo fatto è irrefragabile; perchè, oltre ricordarne il documento, egli poteva, essendo nato nel 1618, averne avuta nella sua gioventù la conferma da testimonj oculari, e della stessa sua famiglia patrizia.

Questa grand'opera, eseguita intorno il 1600, è monumento glorioso della pittura veronese; perchè in alcune parti, e nell'insieme dell'invenzione, sono conservate le belle tradizioni della pittura della grand'epoca, quando, poco meno che in tutta Italia, eran già quasi perdute. Quaranta

gentiluomini veronesi bianco vestiti, con onorevole compagnia presentano le chiavi della città al Doge di Venezia seduto in trono elevato dinanzi la porta della basilica di s. Marco. Il Doge è pure vestito di bianco circondato dai Senatori. La nobiltà degli abiti, la naturalezza degli atteggiamenti, l'espressione e la vita delle teste danno a quest'opera tal pregio di verità e di grandezza, che ricorda le meravigliose invenzioni del Caliari, e 'l colorito del Tiziano. La piccola gloria con N. D., s. Zeno e s. Marco, fu aggiunta di poi, con pessimo consiglio, dal Cav. Barca pittore mantovano.

Il Ligozzi tenne scuola in Firenze, ed ebbe allievi che son lodati nelle storie del Lanzi e del Rosini. È pur celebrato per assai valente nel lavorare piccole miniature, che sono ricercatissime. Intorno ai molti dipinti ad olio ed a fresco da lui eseguiti in Firenze, dove stette gran parte della vita, e dove morì, mi piace riportare ciò che ne scrisse l'Abate Luigi Lanzi: — Ferdinando II. lo dichiarò suo pittor di corte e soprintendente della R. Galleria. Tale scelta assai l'onora, perchè fatta da tal principe, a preferenza di tanti egregi nazionali........ Sono in Firenze pregiate le diciassette lunette dipinte al chiostro di Ognissanti, e quella specialmente dell'abboccamento de' due santi istitutori Francesco e Domenico, ove scrisse *a confusione degli amici*, cioè degli invidiosi e de' maligni. Questa opera è la migliore di quante ne facesse a fresco. Molto più lavorò a olio per varie chiese. È quadro di macchina in s. Maria Novella il s. Raimondo in atto di ravvivare un fanciullo; e sul medesimo gusto

ve n'è un altro agli Scalzi in Imola de' Santi quattro Coronati. Tavola, oso dire, stupenda, in cui si riconosce il seguace di Paolo, è a' Conventuali di Pescia il martirio di s. Dorotea. Il palco, il carnefice, il Prefetto, che, stando a cavallo, gli dà ordine di ferire, la gran turba de' circostanti in varie sembianze ed affetti, tutto l'apparato di un supplicio pubblico, ferma e incanta egualmente chi sa in pittura e chi non sa: sopra tutto commove la s. Martire, che genuflessa e legata le mani dietro la cintola, in atto di placida aspettazione, dà volentieri la vita, e dagli Angeli circostanti riceve già gli eterni allori compri col sangue. Altrove è più semplice come nel s. Diego a Ognissanti, o negli Angioli a' pp. Scolopj: sempre però è pittor che piace, e che mostra sentire ciò che dipinge. Molto operò per privati. Ne' piccoli quadretti è finito e leccato quanto fossero miniature, nelle quali pure fu espertissimo. Varie sue opere furono pubblicate da Agostin Caracci e da altr' incisori (Lanzi. Tom. I. pag. 309 e 310) —.



CAPITOLO VII.

PITTURA VERONESE DEI SECOLI XVII. E XVIII.

Gli scrittori tutti intorno la pittura italiana affermarono, che nella seconda metà del secolo XVI. l'arte era ogni dove decaduta, e che *tacevano senza laude di pennello tutte le scuole italiane*. Il Bellori, il Baldinucci, il Lanzi e 'l Rosini, tutti concordemente, attribuirono ai Caracci la gloria *di aver restituito l'arti del disegno alla lor nobiltà*.

Lodovico Caracci, il più vecchio de' celebri pittori di questo nome, nacque nel 1553 e morì nel 1619; Agostino morì nel 1601, ed Annibale nel 1609; e la celebre Accademia sorse intorno al 1580. Vissuto Paolo Caliari sino al 1588, il Farinati sino al 1606, Felice del Riccio sino al 1605, il Ligozzi sino al 1632, Claudio Ridolfi sino al 1644, ed Alessandro Turchi sino al 1650: come poteasi dire che sin dalla metà del secolo XVI. tacesse senza laude di pennello la pittura veronese?

Io non intendo di togliere il primato della pittura di que' dì in Italia ad Annibale Caracci, a Guido Reni, al Domenichino, ed al Guercino: a ciaschedun di loro, cioè, al proprio tempo; ma la storia imparziale della pittura italiana dee pur dire: che la scuola veronese si mantenne con onore sino alla metà del secolo XVII., e che partecipò dell'universale decadenza allor soltanto che l'altre tutte scuole d'Italia per la seconda volta già erano scadute.

E qui debbo avvertire altrui, non aver io già inteso, nè intendere, che la pittura veronese si mantenesse nella sua altezza sino al 1650. La decadenza dell'arte, come comunemente si conosce, avvenne quando s'abusò della facilità e dell'ingegno, dipingendo molto e studiando poco la natura e gli antichi maestri, ed evitando il forte e 'l malagevole dell'arte; donde nacquero e tennero il campo *i manieristi*. Per certo che non furono *manieristi* Paolo Caliari, Battista Zelotti, Paolo Farinati, Felice del Riccio, Jacopo Ligozzi, Claudio Ridolfi ed Alessandro Turchi, i quali sostennero con onore la pittura veronese dalla seconda metà del secolo XVI. fino a mezzo il secolo posteriore; ma egli sarebbe un contraddire all'evidenza dei monumenti, il negare che dopo la morte di Paolo Caliari (1588) questa scuola non abbia cominciato discendere, senza più raggiungere l'alto posto, al quale era salita per opera di lui; sebbene qualche raggio uscisse degno della grand'epoca, qual è il grandioso quadro della dedizione dei Veronesi ai Veneziani, dipinto intorno al 1600, che ha alcune parti degne, più che del Caliari, dello stesso Vecellio.

CLAUDIO RIDOLFI n. 1560. m. 1644 (L.).

Abbiamo veduto nell'antecedente capitolo, che Paolo Farinati, Felice Brusasorci, e Jacopo Ligozzi sopravvissero al secolo XVI. ed operarono per alcuni anni del secolo seguente. Più lungamente sopravvisse al secolo XVI. Claudio Ridolfi, nato nel 1560 e morto nel 1644; e quindi la pittura veronese del secolo XVII. comincia da questo pittore. Egli fu prima discepolo di Paolo Caliari in Venezia, e poscia di Federico Barocci in Urbino; e tenne uno stile che piegasi or all'uno, ed or all'altro dei due maestri. Scrive l'Abate Lanzi che, accasatosi a Corinaldo, — lasciò ne' luoghi vicini gran numero di pitture, che di poco cedono nelle tinte a' sommi coloritori della sua scuola natia; ma son condotte con un disegno, con una sobrietà, e con una finitezza da poter loro talvolta destare invidia —. Le opere del Ridolfi che abbiamo in Verona, dov' è più facile il far confronti co' migliori pittori della nostra scuola, rendono palese l'esagerazione di questo giudizio. Ha qualche merito specialmente nel colorito, ma è ben lontano dal Cavazzola, dal Morone, dal Caliari e da tanti altri. Fra le più riputate sue opere è l'Angelo custode nella chiesa di s. Luca in Verona; e tavole d'altare v' ha di lui nella chiesa della Madonna di Campagna, in quella di s. Paolo, di s. Eufemia, di s. Anastasia, e nella sagrestia del duomo. Il Museo veronese possiede di questo pittore l'adorazione de' pastori, che apparteneva alla soppressa chiesa di s. Cristoforo: la circoncisione di nostro Signore a quella di s. Tomio: due quadri coll'annunciazione di nostra Donna all'antica chiesa de' Cappuccini: e finalmente un piccolo

ovato da soffitto con Cristo risorto, dono del C. Alessandro Pompei.

Molte sono le opere del Ridolfi fuori di patria. Una se ne vede nella chiesa di s. Giustina di Padova, ed è molto lodata dallo storico Ridolfi: si veggono opere di lui in Urbino, Fossombrone, Cantiano, Fabriano, Rimini, e Montalboddo. Aprì scuola nell'Umbria, e sono suoi allievi il Marini, il Patanazzi, il Cialdieri, e l'Urbinelli: pittori lodati nella storia del Lanzi.

SANTO CREARA o. 1603.

Santo Creara, discepolo e seguace di Felice Brusasorci, fu pittore diligente; e, se avesse tenuto uno stile più largo, avrebbe raggiunto il maestro. Fece non poche tavole d'altare per le chiese di Verona; e forse la migliore si vede nella chiesa di s. Tommaso Cantuariense all'altare di N. D. del Carmine. Il Museo veronese ha di questo pittore due tavole d'altare venutegli da chiese soppresse. Ha pure un quadro grande, che era nelle sale del Consiglio, e rappresenta Gabriel Emo sedente nella tribuna della piazza di Verona, che riceve in nome della Repubblica veneta le chiavi della città, e sotto si legge: — Santo Creara de Fochejoli F. 1603 —. In questo quadro mostra un colorito più vago dell'usato dal maestro.

PASQUALE OTTINO n. 1570 m. 1630 (Zan.).

Dalla stessa scuola di Felice Brusasorci deriva il pittore Pasquale Ottino, il quale con Alessandro Turchi terminò alcuni quadri rimasti imperfetti alla morte del comune maestro. Stette alquanto tempo a Roma collo stesso Turchi e coll'altro condiscepolo Marcantonio Bassetti. Al suo ritorno in patria fece il quadro dell'altare

per la cappella de' santi martiri Innocenti nella chiesa di s. Stefano, dove si mostra pittore di belle forme e di espressione non volgare. E nella chiesa di s. Giorgio è sua opera lodata il s. Nicolò con altri Beati. Il Museo veronese possiede alcuni dipinti dell'Ottino, recati da chiese già soppresse, fra i quali si distinguono un deposto dalla croce, che fu nella chiesa del Tagliaferro, ed in esso traluce il fare del Baroccio; e lo sposalizio di santa Caterina, dove l'autore tentò imitare il Correggio.

MARCANTONIO BASSETTI n. 1588. m. 1630 (Zan.).

Condiscepolo ed amico dell'Ottino fu Marcantonio Bassetti. Anch'egli, tornato da Roma in patria, dipinse con applauso per la chiesa di s. Stefano uno dei laterali della sopraddetta cappella de' Santi martiri Innocenti, dove rappresentò cinque santi Vescovi veronesi ed un coro d'Angioli in gloria. Il Museo veronese, fra i quadri del Bassetti, ha un dipinto grandioso, eseguito prima della sua andata a Roma, con s. Tommaso che pone il dito nella piaga del Redentore, e molte figure vi stanno intorno. Il colorito è chiaro, ma il pennello è pesante; le teste sono vivaci, ma è poco felice la scelta dei tipi. Fu buon disegnatore, pittore naturalista, ma non seppe far eletta del meglio.

ALESSANDRO TURCHI detto L'ORBETTO n. 1580. m. 1651 (Zan.).

Alessandro Turchi, detto l'Orbetto, istruito da Felice Brusasorci passò a Roma, dove si trattenne fino alla morte. L'Abate Lanzi scrive di lui: — Par che tendesse a fare un misto di varie scuole, e vi aggiungesse non so quale originalità nel nobilitare i ritratti, che vivissimi e di morbidissime carnagioni introduce nelle sue storie. Prevalse nella scelta de' colori . . . . . Egli si stabilì a Roma, ove

a competenza de' caraceeschi, del Sacchi, del Berrettini si regge alla chiesa della Concezione —. Nella chiesa di s. Stefano in Verona è opera sua il laterale di fronte al quadro del Bassetti con la passione de' XL. Martiri, ed è meritamente tenuta fra le migliori opere di lui. Si veggono buone tavole d'altare di sua mano nelle chiese di s. Anastasia, di s. Maria in Organo, di s. Fermo maggiore, di s. Antonio dell'ospitale. Il Museo ne ha due molto guaste, provenienti da chiese soppresse. Ben conservato è il quadro dello stesso Museo, che era nelle sale del Consiglio, dov' è rappresentata la battaglia de' Veronesi contro i Vicentini; e quivi nella forza e nel brio del colorito superò sè stesso.

GIOVANNI CESCHINI.

Giovanni Ceschini fu allievo del Turchi, e lo seguì a Roma. Si acquistò nome copiando con diligenza le opere del maestro. È buon lavoro di lui il dipinto della vòlta della cappella del ss. Sacramento nella chiesa di s. Fermo.

GIOVAN BATTISTA ROSSI detto il GOBBINO.

Giovan Battista Rossi, detto il Gobbino, figlio dello scultore Angelo già da noi ricordato, fu allievo del Turchi, e tale pur si mostra nella lunetta sopra il dipinto del Ridolfi, stante nella cappella del Rosario in s. Anastasia: e nella tavola dell'altare di s. Domenico nella stessa chiesa. Fu però ben lontano dal raggiungere il maestro.

P. MASSIMO da Verona n. 1600, m. 1679 (Zan.).

Il Melchiori nel suo manoscritto delle vite dei pittori Veneti ci addita uno scolare di Mareantonio Bassetti, ed è il P. Massimo da Verona Cappuccino. Egli dice che fu pittor valoroso, adducendone in prova i quattro grandi quadri posti nel duomo di Montagnana. Accenna pure

che il P. Massimo fece molte tavole d'altare sparse per le chiese e conventi del suo Ordine.

Compagno e condiscepolo del P. Massimo fu il pittore Fra Semplice da Verona. Dipinse per le chiese e conventi dello Stato veneto, ed anche in Roma. Un suo san Felice in Castelfranco fu inciso nel 1712. Il Museo veronese possiede una N. D. in gloria con Angeli, dipintura fatta per soffitto; è segnata del nome, e mostra buon disegno, ed un pennello d'un far largo e chiaro. Non si conosce la fine dei tre quadri di lui, opere lodate, che stavano nel convento dei Cappuccini di Parma, uno de' quali segnato del nome e dell'anno 1636. FRA SEMPLICE da Verona o. 1636. m. 1651 (Zan.).

Girolamo Vernigo riuscì buon paesista, e si acquistò il sopra nome *dei paesi*. Il Commendatore Dal Pozzo ne fa grande elogio, e dice che non pochi quadri del Vernigo erano sparsi nelle case patrizie di Verona, e nella sua particolarmente. Morì nel 1630, anno del gran contagio. GIROLAMO VERNIGO m. 1630 (P.).

Bartolommeo Farfusola è pittor noto per la tavola d'altare nella cappella dell'istituto degli Esposti, con santa Orsola, le Vergini sue compagne, ed una gloria d'Angioli, ove si mostra buon discepolo di Felice Brusasorci. Credesi che sia morto giovane nello stesso anno 1630. BARTOLOMMEO FARFUSOLA m. 1630 (Zan.).

Quella gran pestilenza, che tolse due terzi della popolazione di Verona, fu altresì esiziale alla nostra scuola pittorica. Oltre l'Ottino, il Bassetti, il Vernigo, il Farfusola, e i due Ligozzi Giovanni e Paolo, il Commendatore Dal Pozzo ricorda esser morti allora col nome di bravi pittori, e scolari di Felice Brusasorci, Ottavio delle Comare, Girolamo Maccacaro, Zeno Donato, da alcuni detto Donise OTTAVIO DELLE COMARE m. 1630 (P.). GIROLAMO MACCACARO m. 1630 (P.). ZENO DONATO m. 1630 (P.).

PAOLO ZUCCARO m. 1630 (P.). (che fu confuso nella storia del Lanzi col Zeno da Verona pittore della prima metà del secolo XVI), Paolo Zuccaro, MICHELANGELO BOZZOLETTA m. 1630 (P.). e Michelangelo Bozzoletta. Sopravvissero bensì, oltre il P. Massimo e Fra Semplice, i tre più grandi maestri veronesi di quel tempo; ma erun tutti e tre lontani dalla patria, e dopo il 1630 più non ci tornarono. Il P. Massimo e Fra Semplice lavoravano pei conventi delle città del Veneto; il Turchi si era accasato in Roma, il Ridolfi nell'Umbria, ove tenea una scuola fiorente; e parimenti in Firenze Jacopo Ligozzi, che godeavi i primi onori dell'arte.

La morte, che avea diserte tante belle speranze, risparmiò alcuni giovani, i quali s'eran tramutati nelle città vicine per istruirsi nell'arte. Rimessisi in patria dopo il 1630, vi recarono nuove maniere, e diedero alla pittura veronese l'indirizzo, che di poi la cacciò all'estrema decadenza.

GIROLAMO LOCATELLI n. 1611. m. 1659 (Zan.). Girolamo Locatelli studiò in Bologna nella scuola dei Caracci. Acquistò vaghezza ne' colori, ma non ebbe lo slancio che vien dal genio: ond'è che poco giovamento la patria pittura ebbe dal suo ritorno. Nella cappella di s. Antonio in s. Fermo dipinse il quadro laterale alla destra di chi guarda; ed è opera pur di lui il laterale a sinistra della cappella di s. Francesca Romana in s. Maria in Organo. Morì in patria nell'età di quarant'otto anni nel 1659.

DARIO POZZO n. 1592. m. 1652 (P.). Il Commendatore Dal Pozzo ricorda con lode il pittore Dario Pozzo discendente dalla famiglia patrizia di questo nome. Accenna alcune delle sue opere nelle chiese di s. Anastasia e di s. Francesco di Paola; ma di tali pitture or non se ne sa il fine.

Antonio Giarola, detto il Cav. Coppa, dopo il 1630 ritornò da Bologna, dove appresa l'arte da Guido Reni, ed acquistatovi un far largo ed un colorito facile e chiaro, seppe sostener con onore la pittura in Verona. Il Malvasia scrive, che sebbene addetto a Guido, l'Albano lo considerò fra i discepoli più favoriti, e mandollo al Duca di Mantova siccome pittor di corte. Dipinse nella chiesa di s. Fermo in Verona il laterale, a sinistra di chi entra nella cappella del Santissimo, che figura Verona supplicante per la liberazione della peste. Nella sagristia della stessa chiesa si veggono tre buoni quadri di lui, rappresentanti tre grazie ottenute per intercessione di sant'Antonio di Padova. Sono eziandio opere del Coppa: la bella cena in Emaus nel refettorio del Seminario vescovile, la Maddalena orante in santa Maria della Scala, in san Nicolò la tavola del primo altare a sinistra entrando in chiesa, ed altre altrove.

ANTONIO GIAROLA detto il Cav. Coppa n. 1595. m. 1665 (L.).

Dionisio Guerri ritornò in patria dopo il 1630, venendo da Mantova, ove fu discepolo di Domenico Feti. Morì a trent'anni nel 1640. Il Cignaroli in una delle sue postille notò: che il Guerri *fu ucciso da empia mano invidiosa nel cortile di s. Nicolò*. Nella sagristia della stessa chiesa di s. Nicolò son due quadri del Guerri, che dimostrano quanto poteasi da lui sperare, se più lunga vita fossegli stata conceduta.

DIONISIO GUERRI n. 1610. m. 1640 (L.)

Anche Francesco Bernardi, detto il Bigolaro, fu istruito dal Feti a Mantova. Dipinse il quadro dell'orazione nell'orto nella cappella della Madonna in s. Anastasia con molta pratica nell'arte. Sono pure di sua mano i quadri

FRANCESCO BERNARDI detto il Bigolaro.

laterali nella chiesa di s. Carlo, rappresentanti alcuni fatti della vita di questo Santo.

GIOVANNI BATTISTA LORENZETTI o. 1641 (P.).

Giovanni Battista Lorenzetti è il primo pittor veronese posto dal Lanzi nella setta dei tenebrosi. Egli ritornò da Venezia dopo il 1630. In quella metropoli dipinse per alcune chiese; e pur sue opere sono nel palazzo ducale. Il Zanetti scrive, che — lavorava con uno stile grandioso e pronto, cercando buona macchia e facilità, lasciandosi però trasportare dalla corrente delle scuole e maniere che signoreggiavano allora in Venezia —. Sono opere sue l'a fresco della vôlta nella cappella del Rosario in s. Anastasia, ed i quattro Evangelisti ad olio nei pennoni. Quest' opere furono da lui eseguite nel 1641 per ducati 1190, pagatigli dai deputati della compagnia del Rosario.

GIOVANNI ZEFFIS m. 1688 (Zan.).

Giovanni Zeffis nella tavola d'altare con s. Rosa nella chiesa di s. Anastasia, unica opera che di lui si conosca, si palesa seguace del Gobbino. Istruì ne' principj dell'arte Antonio Balestra, e morì giovane.

BIAGIO FALCIERI n. 1628. m. 1703.

Biagio Falcieri stette in Venezia sotto il magistero del Liberi, e ritornato in patria v'acquistò gran credito, godendo onori e feste da ogni condizion di persone. Non appartiene alla schiera de' tenebrosi; ma fu pittore di pessima pratica, e si può dire il tipo del *manierismo*. Molte opere di sua mano sono in Verona, e basta osservare il gran quadro del Concilio di Trento in s. Anastasia, che allora ottenne gli applausi universali, per conoscere quanto fosse corrotto il comun gusto e la pubblica estimazione falsata, e però quanto fosse scaduta a que' dì la pittura in Verona.

L'esempio del Falcieri non ebbe gran seguito, e lui vivente sorse Andrea Voltolino, che, studiando le opere de'caracceschi, si formò uno stile suo proprio e ragionevole. Dipinse con vaghezza, ed in qualche parte con intelligenza e spirito, come ci mostrano i suoi quadri che sono nella sagrestia della chiesa di s. Bernardino. ANDREA VOLTOLINO n. 1643. m. 1718 (L.).

Giovanni Battista Canziani apprese l'arte dal Voltolino, e Giambettino Cignaroli scrive, che *morì in Roma l'anno 1730, ove da molto tempo dimorava, avendosi in quella città acquistato non volgare concetto, e commissioni in copia di ritratti, nei quali era molto prezzato.* GIOVANNI BATTISTA CANZIANI m. 1730 (Cign.).

Discepolo del Voltolino fu eziandio Giovambattista Bellotti, il quale avea senso pittorico, disegnava bene ed animava le figure, sempre però esagerato ed ammanierato, come si può vedere nel quadro ad olio, stante in s. Nicolò, che rappresenta Giuseppe calato da' fratelli nella cisterna. GIOVANNI BATTISTA BELLOTTI n. 1667. m. 1730 (Zan.).

Per terminare la scuola del Voltolino qui ricordiamo Odoardo Perini, il quale fu pittore franco e facile, e lavorò con ispirito pittorico, come dimostrano i suoi Apostoli sul quadrato di case rimpetto la chiesa di s. Luca. ODOARDO PERINI n. 1671. m. 1757 (Zan.).

Antonio Calza studiò in Roma nella scuola del Borgognone, e riuscì bene nel dipingere azioni militari, restando però al di sotto del maestro. Si trattenne qualche tempo in Toscana, ed in Milano, ma più lungamente in Bologna. In quest'ultima città non è penuria de' suoi quadri, e nemmen in Verona nelle case private. Nella sagrestia di s. Nicolò il Giona, che esce dalla balena, è pittura di lui. ANTONIO CALZA n. 1653. m. 1714 (L.).

Anche Lorenzo Comendù si applicò a dipingere battaglie con piccole figure, e il Dal Pozzo dice che al tempo, LORENZO COMENDÙ o. 1716 (P.).

in cui scriveva il suo libro (1716), *il Comendù a Milano crebbe di nome, e fermatavi residenza, opera con applauso e concorso di quella nobiltà*. Il Cignaroli apposevi la postilla, che il Comendù era superiore nell'arte al Calza.

GIOVANNI MURARI o. 1716 (P.).

Giovanni Murari, istruito a Venezia, dipinse nell'uffizio dell'Avvogheria di quella metropoli una N. D. con ischiera di Angeli, l'olivo in mano, ed i ritratti dei tre Avvogadori, il Lombardi, il Gabrieli e 'l Pisani. Nella sagrestia di s. Nicolò in Verona è di sua mano un quadro grande colla regina Ester, che si presenta ad Assuero; ed ha alcuna parte buona e grandiosa. Nel 1716 si trovava al servigio del principe elettorale Palatino di Düsseldorf.

MARTINO CIGNAROLI o. 1716 (P.).

PIETRO CIGNAROLI o. 1716 (P.).

Il Commendatore Dal Pozzo narra che al tempo, in cui scriveva il suo libro (1716), erano tenuti in molto pregio a Milano i due fratelli pittori veronesi Martino e Pietro Cignaroli specialmente nel dipingere paesaggi. Pietro fu istruito da Pietro de Mulieribus, detto il C. Tempesta. In una postilla del Ciguaroli si legge, che Pietro nacque a s. Giovanni in Valle.

GIOVANNI BATTISTA LANZENI n. 1659. m. 1735 (Zan.).

Nel generale travolgimento dell'arte Gio. Batt. Lanzeni non è senza merito. Nella chiesa di s. Fermo è una sua cena di Simone il fariseo, dove procurò imitare Paolo Caliari. Compose un libro, in cui descrisse le pitture della città e provincia di Verona, che uscì col titolo: — Ricreazione pittorica, ossia Notizia universale ecc. Verona, 1720.

ANTONIO NOBILI detto Straforo m. prima del 1716 (P.).

Antonio Nobili, detto Straforo, si dedicò al paesaggio. Era molto stimato, e morì giovane. Molte dell'opere di lui veggonsi nelle case private in Verona; ma è sempre monotono e freddo.

Santi Prunato imparò l'arte da Biagio Falcieri, ma presto s'accorse della cattiva strada in cui era entrato, e credette far risorgere l'arte collo studiare le opere del Brusasorci e di Paolo Farinati. Dipinse con qualche buon principio, ma nell'insieme delle sue opere appare un che di falso, che dice ben chiaro come l'arte rimanesse in basso, ancorchè egli s'affaticasse a sollevarla. Il s. Giovanni della Croce nella chiesa de' pp. Scalzi è una delle migliori sue opere, e tien del buono. Fece tavole d'altare per altre chiese di Verona, di Vicenza e di Bergamo; e fu due volte chiamato a Torino, dove lavorò nel palazzo del Marchese di Pianezza. Il Museo veronese ha di lui l'ultima cena di N. S. proveniente dalla chiesa di s. Tommaso Apostolo. SANTI PRUNATO n. 1656. m. 1728 (L.).

Simon Brentana, sebbene nato in Venezia, si ha per veronese, perchè qui si recò nell'età di circa vent'anni, e, presa moglie, vi rimase sino alla morte. In Verona stenebrò interamente la pittura discacciandone il fosco, e mostrando colle sue opere un dipinger chiaro e di vaghezza. Avea egregia attitudine, ma spinse troppo il buon sistema di tenere i lumi larghi e piazzati, donde in molte parti riuscì barocco e senza rilievo. La tavola d'altare con s. Elena, in una cappella della chiesa di s. Maria in Organo, è una delle buone sue opere; migliori son quelle della chiesa di s. Sebastiano. SIMON BRENTANA n. 1656. m. 1718 (L.).

Tommaso Dossi fu prima discepolo del Murari e poscia del Brentana. La tavola d'altare nella sagrestia dei pp. Filippini è opera di lui, e ci dà un che di misto delle scuole de' suoi due maestri. TOMMASO DOSSI n. 1678. m. 1730 (Zan.).

ALESSANDRO MARCHESINI n. 1664. m. 1738 (Zan.).

Alessandro Marchesini, figlio dell'architetto Francesco, ebbe i principj della pittura da Biagio Falcieri e poscia dal Calza, col quale recatosi a Bologna si collocò nella scuola del Cignani. Fece profitto, ed in breve s'acquistò fama con allegorie in piccole figure, nelle quali è notabile una certa vivacità e freschezza delle carni specialmente dei putti. Ebbe anima pronta nell'arte, ma nelle opere di grandezza cadde nell'esagerato come gli altri pittori del suo tempo. È opera sua la tavola dell'altare, ch'era a destra entrando nella chiesa di s. Stefano in Verona. Si fermò qualche tempo in Venezia, dove dipinse due tavole d'altare per la chiesa di s. Silvestro. Sono lodati dal Zanetti i quadri del Marchesini in piccole figure.

ANTONIO BALESTRA n. 1666. m. 1734 (L.).

Antonio Balestra apprese i primi elementi del disegno da Giovanni Zeffis, indi passato a Venezia si pose nella scuola di Antonio Bellucci, e vi rimase per tre anni. Di poi si condusse a Bologna, e poscia a Roma nella scuola di Carlo Maratti, dove nel 1694 meritò il premio dall'Accademia di s. Luca. Ritornò in patria, e sebbene mantenesse uno stile appuntato al cattivo gusto di quel secolo; tuttavia, in tanta prostrazione della pittura in tutta Italia, fu l'unico a' suoi dì che facesse grande onore a Verona. Ebbe intelletto svegliato, fu sobrio e grande lavoratore. Fece molte opere, alquante delle quali soffrirono grandi alterazioni, avendo egli talvolta usato de' metodi e delle mestiche dei pittori tenebrosi; altre però conservano belle carni, e putti morbidi e lucidezza di tavolozza, come si vede nella s. Caterina a s. Maria in Organo. È pur chiara la tavola dell'altare di s. Pietro d'Alcantara in s. Bernardino;

ma non così la stante sull'altar maggiore agli Scalzi, che in molte parti è annerita. Lavorò per alcune chiese di Venezia, ed il Zanetti specialmente loda i quadri per la chiesa di san Zaccaria, per quella dei Gesuiti, e per la scuola della Carità. Il Museo veronese possiede un s. Francesco d'Assisi, che si conservò chiaro, ed era nel convento de' Cappuccini. Lo stesso Zanetti scrive, — che il Balestra tenne scuola in Venezia con molta utilità della gioventù nostra, a cui insegnava l'arte con amore e facilità —. Fra' suoi discepoli, lodati dallo stesso scrittore, contò i veneziani Giuseppe Nogari, e Giambattista Mariotti.

Il Balestra studiò la natura, ma per coglierne lo spirito non ricorse alla vera fonte: all'opere cioè de' grandi pittori della seconda metà del secolo XV, de' quali nelle sue lettere mostra fin d'ignorare l'esistenza. Alcune dell'opere di lui furono incise, ed egli stesso fu incisore, e sei stampe son conosciute dateci dalla sua mano.

Felice Torelli apprese l'arte in Bologna nella scuola di Gioseffo dal Sole. È opera di lui la tavola del san Pietro Martire dietro l'altar maggiore della chiesa di s. Anastasia. Ebbe ingegno pittorico, ma seguì il manierismo del suo tempo. FELICE TORELLI n. 1670. m. 1716 (P.).

Carlo Salis fu discepolo prima del Marchesini in Verona, e poscia del Balestra in Venezia. In patria non abbiamo opere di lui; era stimato a Mantova; e l'Abate Lanzi ricorda una sua tavola con s. Vincenzo, che sana gli infermi, stante a Bergamo, e dice che è *di buon impasto e di spirito non comunale.* CARLO SALIS n. 1680. m. 1763 (L.).

ANTONIO ELENETTI n. 1694. m. 1767 (Zan.).

Di Antonio Elenetti è il quadro in s. Fermo con N. D., e il Bambino in gloria, e li ss. Fermo e Rustico nel piano in atto di adorazione. Altri de' suoi dipinti sono nella sagrestia di s. Nicolò, e fece alcuni degli ovati nella chiesa de' ss. Apostoli.

DOMENICO PECCHIO n. 1693. m. 1760 (Zan.)

Domenico Pecchio discepolo, anzi creato del Balestra, riuscì buon paesista, ed i suoi quadri pure oggidì son tenuti in pregio.

DOMENICO BERTINI n. 1699. m. 1773 (Zan.).

Domenico Bertini apprese la pittura sotto il Balestra, ed acquistò qualche nome. I due gran quadri bislunghi nel presbiterio di s. Luca sono di sua mano.

BARTOLOMMEO SIGNORINI n. 1674. m. 1742 (Cign.).

Bartolommeo Signorini, istruito da Santi Prunato, è lodato dal Commendatore Dal Pozzo; ma opere di lui qui più non abbiamo. Mi piace riferire ciò che scrisse il Cignaroli intorno questo pittore, che — chiribizzando, e sognando novità di maniera, si dipartì dal buon sentiero, e fece specialmente negli ultimi anni certi quadri di maniera veramente barbara —.

PIETRO GRADIZI m 1770 (Zan.).

Fra gli artisti ascritti all'Accademia di Venezia è nominato dal Zanetti Pietro Gradizi veronese ricordandone alcune opere fatte da questo in Venezia. Nella guida di Rovigo del Bartoli sono pur ricordati due quadri del medesimo pittore in casa privata. Morì a Pietroburgo intorno al 1770.

MICHELANGELO PRUNATO n. 1690. m. 1756 (Zan.).

Michelangelo Prunato, istruito dal padre Santi, seguì il maestro come meglio seppe. Nel duomo di Verona, dove pur si vede il s. Francesco di Sales opera del padre, è una tavola di Michelangelo, donde se ne può misurare la distanza.

Gian Bettino Cignaroli, discepolo di Santi Prunato, seguì la corrente del manierismo; ma, fornito di grande ingegno, seppe dare alle sue figure slancio e vita, ed all'insieme de' suoi quadri un colorito gustoso. Sebbene toccasse le carni col verde, ed in certi luoghi le imbellettasse di rosso, e cercasse il chiaroscuro oltre il naturale; nulladimeno alcuni de' suoi dipinti guardansi tuttavia volontieri. *Il s. Zorzi a Pisa,* scrive il Lanzi, *spicca fra molti eccellenti pittori che ornarono quel duomo.* Sono pur lodati i quadri che veggonsi nelle sale dell'Accademia di Venezia, ed il trionfo di Pomponio Secondo nel Museo veronese, e più ancora la Trasfigurazione: tavola d'altare nel duomo di Verona. In quest'ultima opera, la figura di G. Cristo, sollevatosi in aria, dimostra una potenza d'ingegno da non invidiare quella de' migliori della grand'epoca dell'arte. Il Mengs lo giudicò l'ultimo dei rinomati coloritori veneti. GIAN BETTINO CIGNAROLI n. 1706. m. 1770 (L.).

Gian Bettino Cignaroli fu più volte invitato da grandi principi; ma egli non volle mai abbandonare la patria, dove ebbe il merito di essere il principale promotore dell'Accademia di pittura e scultura, decretata dai Provveditori e dal Consiglio de' XII li 22 Dicembre del 1764, ed approvata dalla Ducale a'16 Gennajo 1764 (s. v.); e dallo stesso Consiglio ne fu meritamente nominato Direttore. Fu uomo coltissimo, e la giunta alla cronaca del Zagata, intorno i pittori veronesi, è opera sua. Legò i suoi libri pittorici all'Accademia, che, grata al suo istitutore e primo Direttore, gli eresse in una delle stanze della residenza accademica il busto in marmo con iscrizione di meritato elogio.

Conte PIETRO ROTTARI n. 1707. m. 1762 (L.).

Il C. Pietro Rottari, coetaneo e condiscepolo del Cignaroli, fu meno manierato, ma non ebbe l'ingegno di questo. I suoi quadri non sono senza grazie, ma il colorito è monotono e vi scema il rilievo. Il s. Vincenzo nella chiesa di s. Anastasia è l'unica opera pubblica in Verona di sua mano, e gli fa onore. Nelle case di alcuni cittadini si veggono alquante mezze figure da lui dipinte con colorito vago e di molta grazia; delle quali fecersi assai copie che si vogliono spacciare per originali, comechè ben lontane da così fatto merito. L'Abate Lanzi ricorda una Nunziata a Guastalla, un s. Lodovico in s. Antonio di Padova, e loda particolarmente la Natività di N. D. in s. Giovanni, chiesa pure di Padova. Fu nominato dall'Imperatrice delle Russie pittore della sua corte, e morì d'anni 55 circa in Pietroburgo li 31 Agosto 1762.

GIAN DOMENICO CIGNAROLI m. 1793 (Zan.).

Di Gian Domenico Cignaroli, il quale fu fratello ed allievo del soprannominato Giambettino, non ci ha opera in Verona; ma le fatte in Bergamo sono dette dal Pasta *non ispregevoli.*

P. FELICE CIGNAROLI n. 1725. m. 1795 (L.).

Il P. Felice Cignaroli, pur fratello ed allievo di Giambettino, è conosciuto per un quadro da lui dipinto pel refettorio di s. Bernardino, ch'era il suo convento in Verona, ed or si possiede dal Museo civico, e rappresenta la cena in Emmaus. Questo quadro, non privo al tutto di pregio, accenna quanto fosse lontano dal raggiungere il merito del fratello.

FRANC.o LORENZI n. 1730. m. 1787 (Zan.).

Francesco Lorenzi apprese l'arte dal Tiepolo in Venezia, e seguì con onore le orme del maestro, come appare dalla tavola d'altare di s. Filippo presso i pp. dell'Oratorio in

Verona. Le teste vi son dipinte con ispirito; ma nei panni, specialmente bianchi, non raggiunse lo splendore, che sapea darvi il maestro. L'Abate Lanzi scrive, che fu egualmente bravo ne' soffitti a fresco, e che Brescia ha una sacra Famiglia che *lo annuncia buon dipintore, secondo i suoi tempi*.

FRANCESCO PERAZZOLI detto Ferrarino m. 1772 (Zan.).

Francesco Perazzoli, detto Ferrarino, fu discepolo di Giulio Carpioni pittor vicentino, che s'era stanziato a Verona. Il Ferrarino stette molto tempo in Milano, dove morì nel 1772, ed anche ora è conosciuto e stimasi col nome di Francesco da Verona. In questo Museo ha un quadro di sua mano con N. D., il Putto e s. Anna, che apparteneva alla distrutta chiesa di s. Maria della Vittoria Nuova; nel quale appare il far del maestro, e non dispiace. Sono pure opere sue i due quadri in s. Nicolò; l' uno con Mosè che calpesta la corona di Faraone, e l' altro con Abigaile, che, offerendo doni, cerca placare Davidde.

Conte ALESSANDRO POMPEI n. 1705. m. 1772 (Zan.).

Il Conte Alessandro Pompei, che fu e sarà nostra gloria, per aver sì forte cooperato all'ultimo risorgimento dell'architettura in Italia, coltivò pure l'arte della pittura, e fu uno de' Presidenti della nostra Accademia. Istruito dal Balestra, fece opere di sua invenzione, che andarono perdute. Il Museo veronese ha una sua copia, in piccole figure, d' una cena di Paolo Caliari: dono del C. Alessandro Pompei cugino di lui.

PIER ANT.o PEROTTI n. 1712. m. 1795 (Zan.).

Pietro Antonio Perotti, prima ammaestrato dal Balestra, passò poscia a Venezia, e di là si condusse a Roma. Ritornatosi in patria, prese in moglie la pittrice

ANGELICA LE GRU PEROTTI n. 1719. m. 1776 (Zan.).

Angelica Le Gru (compositrice celeberrima a'suoi di di ritratti), la quale apparteneva ad una famiglia di pittori, il cui padre fu Stefano Le Gru, il ritrattista; e pittori pur furono Giuseppe, Tommaso e Lodovico, suoi fratelli. I due sposi stettero parecchi anni a Venezia, ed intorno al 1768 passarono a Londra, dov'ebbero gran nome pei ritratti a pastello, e godettero delle più illustri clientele di quella metropoli. Quivi trapassata la moglie nel 1776, il Perotti tornò in patria, dove morì nel 1793. Di questo pittore qui presentemente non esistono che due quadri bislunghi nella chiesa di s. Eufemia: l'uno con s. Nicola da Tolentino in atto di celebrare la messa: e l'altro colla b. Chiara da Montefalcone dell'Ordine agostiniano. È opera di lui l'effigie dell'Angelica, la moglie sua, che è nella serie di ritratti dell'Accademia veronese.

MARCO MARCOLA n. 1728. m. 1790 (L.).

Dal pittore Giovan Battista Marcola nacque nel 1728 Marco, il quale col fratello maggiore Nicola fu dal padre ammaestrato nella pittura. Marco divenne pittore universale, ebbe grande fantasia, e riuscì prestissimo nel lavorare. È lodato il dipinto a fresco rappresentante le costellazioni dell'emisfero superiore nella vôlta della loggia del Seminario vescovile.

GIORGIO ANSELMI n. 1713, m. 1797 (L.).

Giorgio Anselmi, discepolo del Balestra, fu tenuto al suo tempo in grande considerazione; e dipinse con lode a Mantova l'amplissimo catino della cupola di s. Andrea, dove si mostra abile frescante. È opera sua nella chiesa di s. Zeno la tavola d'altare coll'ultima cena del Redentore.

Il manoscritto del Zanandreis nota diversi pittori mancati a' vivi intorno all'anno 1800. Noi li nomineremo

almen per conservare la memoria che l'arte ebbe sempre in Verona molti cultori, anche nel tempo del suo maggior abbassamento. — Sebastiano Lazzari morto intorno al 1770: Stefano Sandri morto nel 1781: Giovanni Bertoldi nel 1780: Domenico Zorzi nel 1782: Lodovico Buffetti nel 1782: Francesco Paletta nel 1786: Giuseppe Salvetti nel 1796: Giovan Battista Buratti nel 1787: Salomon Bassan nel 1792: Girolamo Righi nel 1802: Prospero Schiavi nel 1807: Giovanni Faccioli nel 1809: Filippo Murari nel 1800: Felice Boscaratti nel 1807: Andrea Porta nel 1805: e Pio Piatti nel 1816 —.

La storia della pittura di questi due ultimi secoli, così in Verona come in tutto il resto d'Italia, ci presenta la deplorabile progressiva decadenza dell'arte. Di tratto in tratto sorgevan genj, che ne impedivano l'intero oscuramento; ma eran pochi raggj di luce, i quali in breve disparendo, più forti pareano tornare le tenebre. Qualche illustre scrittore, vinto da tale incontestabile verità, non dubitò d'accennare, in precipua cagione della presente misera condizione della pittura, l'istituzione delle pubbliche accademie.

Le accademie, a me pare, furono un atto provvidenziale, perchè l'arte in Italia non si spegnesse. Venute meno le grandi commissioni ed i molti e generosi mecenati, mutate le condizioni socievoli, corrotto il gusto pubblico, e rimaste le angustie, cui le guerre recarono, le accademie furono il palladio dell'arte italiana. Se non avesseci altro argomento, basterebbe l'eccellenza, alla quale giunse

per esse la moderna scultura. Quanto poi alla pittura, le accademie divenner le tavole, su che poterono rimaner ancor vive le naufraganti scuole. Accagionerò io le tavole di salvezza, se ai pericolati non tornò il primo senno ed il vigore antico? Se le accademie non avesser fin qua potuto altro che mantener viva l'arte; non basterebbe il periglio, ch'essa venisse a spegnersi, per metterne cura di efficacemente sorreggerle?

È egli proprio vero che le accademie sieno l'impedimento al risorger della pittura? Io nol credo. Le accademie porgono mezzi ed ajuti ai giovani, che aspirano alla bella carriera del pittore. L'esempio ed i premj ne destano l'emulazione, e per lievi che fossero i vantaggj, sono esca al fuoco sacro dell'arte. È strana l'accusa che le accademie abbiano influito alla decadenza dell'arte, essendo state istituite, quando omai in ciascheduna città la pittura era decaduta.

Precipua cagione della decadenza io ne credo il falsato gusto universale. Quando dotti ed indotti, governanti e governati, divennero e divengono fanatici delle novità e del capriccio: quando l'arte divenne e diviene soggetta alle bizzarrie della moda: quando il ricco versò e versa i suoi tesori per effimere glorie di abbagliantì colori, e di strani effetti; l'arte rimase e rimane senza giudice, e l'artista, reso ebbro dai facili trionfi, seguì e segue la corrente. Le generazioni succedentisi lamentarono il traviamento delle passate, senza accorgersi ch'esse pure sarebbero state compiante dalle future. Il Tiepolo, il Cignaroli e 'l Mengs vissero tutti e tre negli ultimi anni

del secolo XVIII: per l'Europa si sparse la fama loro: insigni letterati fecersi banditori delle loro glorie artistiche: e fin si giunse a vedere nell'opere del Mengs la composizione e l'espressione di Rafaello, il chiaroscuro e la grazia del Correggio, e finalmente il colorito del Tiziano. Il Mengs superò gli altri due nel disegno e nella composizione, ma non fu signore del proprio pennello, e lavorò con geometrica fatica; donde riuscì freddo e senza la vita e lo slancio, che appajono nelle opere del Cignaroli colla sua maniera ammanierata. Il Tiepolo, affetto del manierismo dominante, è più grande d'ambidue per ingegno e per ispontaneità di pennello, e pel colorito incantevole e pieno di verità. Ma ora, che il tempo passò sopra i loro trionfi, quanto mai impiccioliscono al paragone di Rafaello, del Correggio, del Tiziano e di tutti i pittori della prima metà del secolo XVI?

La pittura italiana, giunta ad altissimo segno ne' primi anni del secolo XVI, di mano in mano che si dimenticarono le tradizioni degli antichi maestri della seconda metà del secolo XV, venne scadendo sino agli odierni tempi. Le discipline di Giovanni Sanzio, e quelle del Perugino diedero all'Italia, anzi al mondo, il divino Rafaello, del quale fu discepolo Giulio Romano. Questi, quanto più tentò allargare l'arte, tanto egli divenne inferiore a sè stesso. L'arte perfetta ha 'l suo confine, e non ne concede una linea di più. I segnaci di Giulio Romano progredirono nell'erronea convinzione di allargare l'arte, e caddero nel falso. La diligenza fu mezzo potentissimo, che condusse alla gloriosa meta i primi genj

della pittura italiana; e notisi bene, che eglino o furono miniatori, o fecero piccoli quadri colla diligenza de' miniatori. Alla diligenza si volle sostituire un fare largo, facile e pronto, e la falsa massima ogni dì degenerando, si giunse a tale che gli artisti perdettero ogni traccia del bello, del grande e del vero.

Antonio Balestra, morto nel 1766, scriveva al Cavalier Galburi Direttore della Galleria ed Accademia fiorentina: — Pur troppo V. S. Ill. la discorre bene in proposito della pittura, che in oggidì vediamo andar declinando al maggior segno: pur troppo è vero che non si veggono nè dalle accademie di Roma, nè di Bologna, e nè anco di queste parti, risorgere successori alli celebri maestri antepassati; quando li pittori d'oggidì hanno maggiormente largo campo, e *dovrebbero di gran lunga superare gli antecessori* —. L'errore di studiare i celebri maestri antecessori per censurarli e *superarli*, fu solennemente proclamato con cinica facondia negli scritti del Mengs. Qual frutto ne colsero i giovani pittori? All'incapacità aggiunsero la presunzione, e l'arte più rapidamente cadde nel profondo.

Il Zanotti, dotto bolognese e caldo amatore della pittura, disperando vederla risorgere, scrisse che ormai l'arte era tanto degenerata, che converrebbe rimetterla alla sua origine, distruggendo tutti i quadri esistenti. Questa esagerazione raffermа, mi pare, l'aggiustatezza del nostro convincimento, essere cioè necessario rivolgere l'attenzione e lo studio agli antichi maestri, dai quali appunto derivarono le più alte glorie pittoriche italiane.

L'arte dell'incisione, risorta negli ultimi anni del secolo XVIII., creò egregj e dotti disegnatori; e le opere immortali di Leonardo da Vinci e di Rafaello, ovunque propagate dal bulino dei Volpato, dei Morghen, dei Longhi, e di altri, fecero aprir gli occhi agli artisti italiani, ed abbandonato il barocchismo, sorsero l'Appiani, l'Ayes, il Podesti, lo Schiavoni ed altri parecchi.

Anche le accademie si posero nella via del raddrizzamento. Sono già sparite dalle scuole le stampe ultramontane, modelli del barocchismo, colle quali davasi il primo fondamento dell'arte alla gioventù. Non si tiene più il *nudo* a guisa di simulacro per farlo copiare di maniera ed a capriccio: e pur bravo era quel maestro che sapeva metterlo nell'azione più contorta e sforzata; e tacciavasi di durezza la verità, e le vive e svelte forme del modello.

Ma ciò non basta: egli è ben tempo che i sublimi disegni di Leonardo da Vinci, del Perugino e di Rafaello, e le stampe del Mantegna e di Marcantonio, che ora dalle accademie si costudiscono quasi tesoro sepolto e come oggetti di lusso e di sterile ammirazione, è ben tempo che si rendano utili col formare di essi la prima ed unica istituzione dei giovani incipienti.

Quando i giovani disegneranno bene l'eletta natura, e per intenderla ed interpretarla si saranno giovati delle opere dei grandi pittori antichi, allora soltanto saranno sicuri di essere sulla via del risorgimento dell'arte. Quando saranno iniziati nel dipingere, ed avranno compreso come imitavano ed intendevano la verità con quell'estrema finitezza e diligenza il Perugino, Rafaello,

Gian Bellini, Fra Bartolommeo, Francesco Francia, Paolo Morando Cavazzola e tanti altri: quando sopra questi grandi modelli saranno divenuti artisti; allora soltanto guarderanno e studieranno le opere immortali di Michelangelo, del Tiziano, del Correggio e di Paolo Caliari.

Sotto questo bel cielo non mancarono mai, pur ne' tempi della maggior decadenza, pittori di forte ingegno, la cui scintilla balenava dagli stessi lor traviamenti. Io non dispero del risorgimento della bell'arte; donde Italia ripiglierà ne' tempi futuri il primato, che non le si contende rispetto a' passati. E ciò avverrà QUANDO I PROFESSORI PREPOSTI ALLE NOSTRE ACCADEMIE SARANNO PENETRATI DELLA SUBLIME LORO MISSIONE DI TRASFONDERE NELLA GIOVENTÙ NON GIÀ LE PROPRIE TENDENZE E CONVINZIONI, SÌ UN FERVENTE AMORE ALLO STUDIO INSTANCABILE DELLA NATURA E DELLA VERITÀ, COORDINATO ALLE MASSIME ED AGLI INTIMI ARTIFICJ DE' GRANDI MAESTRI DEL SECOLO XV.

Tutte le scuole pittoriche d'Italia ebbero nel secolo XV. grandi maestri, ed i loro discepoli riuscirono solenni luminari dell'arte. Questi, alla lor volta divenuti maestri, ebbero discepoli, i quali credettero trovare ogni elemento d'istruzione nelle grandi opere de' loro precettori; ma l'effetto non rispose, e l'arte declinò. La credenza di trovar tutta l'istruzione nelle opere de' proprj maestri continuò di generazione in generazione; e, di mano in mano che i discepoli divenner maestri, l'arte seguì roteando nello scadimento. Dimenticate affatto le antiche tradizioni, censurato o trascurato, anzi ignorato dai più, il trattato della

pittura di Leonardo da Vinci, che ce le ha conservate, si arrivò persino a disprezzare le opere de' maestri del secolo XV., o per lo meno non conoscerne l'esistenza: ed a tali di appunto l'arte segnava la sua estrema decadenza.

Questa è pura storia, e possa ella or divenire maestra ai cultori dell'arte. Se nella serie continuata de' maestri pittori, quelli del secolo XV. ebbero discepoli che recarono l'arte al più alto punto, ed i maestri posteriori ebber discepoli che non valsero a fermarne la progressiva decadenza; chi non dirà, che l'arte non sarebbe certamente giunta a tanto abbassamento, se gli artisti di tutti i tempi avessero costantemente studiate le opere de' celebri maestri del secolo XV? Da ciò necessariamente consegue doversi attendere il risorgimento della pittura dall'essere ricondotta a' suoi luminosi principj per lo studio delle opere di que' grandi pittori.

Tali opere renderanno alla pittura l'uficio, che alla scultura resero le antiche statue greche e romane dimenticate ne' tempi del barocchismo. La scultura è risorta, e la vaghissima sorella risorgerà.

Il solo studio ed indefesso sopra l'opere di Giovanni Bellini non ci darà un secondo Tiziano, ma avremo indubbiamente un bravo artista, perchè tutti i discepoli di quell'antico maestro divennero eccellenti pittori.

Non vi è città d'Italia, che nel secolo XV. non abbia avuto un insigne maestro.

O giovani studiate esclusivamente il grande maestro del secolo XV: fatevi condiscepoli dei Tiziani, dei Rafaelli, dei Correggi, dei Michelangeli, col meditare e studiare

perseverantemente le opere dei Bellini, dei Perugini, dei Mantegna, dei pittori della cappella de' Brancacci. E per queste discipline risorgerà l' arte in Italia? Elle non bastano.

O dotti e letterati sia vostra illustre missione l'incoraggiare gli artisti, che si affaticano per renderci la pittura degna d' Italia. Non s' imbrattino le vostre penne di futili e d'adulatorie lodi, o di maligne censure; ma con la face dell'eloquenza chiarite la via del risorgimento, raddrizzate il gusto pubblico, e adoperate la sferza contro i nuovi capriccj, e contro i traviamenti degli sfrenati ingegni.

Al sublime assunto degli scrittori faranno applauso e seguiranli i ricchi e generosi, i quali non ingombreranno più le stanze loro con dipinti ammirati dalla volubile moda; ma diverran lieti e superbi di potervi apporre i nobili sforzi d' una gioventù ristoratrice dell' arte.

Giovani studiosi, letterati e ricchi concorran tutti alla grand' opera; e, viva Iddio, che la pittura italiana risorgerà.

APPENDICE I.

SI DIMOSTRA CHE I BONIFACIO
I QUALI DIPINSERO A VENEZIA NEL SECOLO XVI
SON TUTTI VERONESI.

Ci ebbe e ci ha tuttavia chi crede esservi stati due pittori, che, chiamandosi Bonifacio, l' un fosse veronese e l'altro veneziano *. Ed io imprendo a dimostrare che almen tre ce n'ebbe e furono di famiglia veronese, ed una scuola essersi continuata, la quale da loro si chiamava.

Il Moschini nella Guida di Venezia, stampata l'anno 1815, dice: — Bonifacio. Ecco un pittore, per cui vennero a gara più volte Verona e Venezia. E non vi potrebbero essere stati due pittori dello stesso nome? Forse che non se ne troverebbe un appoggio in una diversità di carattere, che si scorge fra le pitture attribuite a Bonifacio? Il Zanetti lesse nel Necrologio della chiesa di

* Le ultime guide di Venezia assegnano i migliori dipinti ad un Bonifacio veneziano, e quelli di minor merito al Bonifacio veronese.

s. Ermagora: 19 *Ottobre* 1553 *sier Bonifatio depentor amalà lungamente.* Or dunque: se Bonifacio morì l'anno 1553, un altro Bonifacio deve essere stato quegli, che eseguì e il quadro con l'adorazione de' Magi, a' quali nostra Donna genuflessa presenta il Bambino, con l'epoca 1558, ed il quadro con Venezia che mostra la bandiera a s. Marco, dov'è scritto: *Jons Gritti* 1579, e l'altro quadro con la regina di Saba innanzi a Salomone, che porta l'anno 1555, per tacere di altre opere ancora. Se al Zanetti non fosse sfuggita questa osservazione, che non isfuggì al signor Pietro Edwars, a cui la debbo, non le avrebbe attribuite al gran Bonifacio morto l'anno 1553; che già le sono certamente di Bonifacio pel suo carattere e per le memorie della storia. Tal fu il merito di questo pittore, che più volte si chiede: è di Tiziano o di Bonifacio? Pure, ha un suo carattere di *sveltezza*, spirito e grandiosità; chiaro per altro apparendo che assai amò il forte di Giorgione, il delicato di Palma, la mossa ed il comporre di Tiziano. Ora a quai tracce potriasi distinguere l'un dall'altro? Dura impresa! Ben può dirsi, che uno si giudicherebbe un po' più secco. E quale dei due? Non mi pare che ci abbiano sin qui notizie che bastino alla decisione —.

In queste parole del Moschini è dimostrato con monumenti storici esservi stati due pittori di nome Bonifacio. L'uno è il ricordato dal Necrologio di s. Ermagora, e che morì a' 19 Ottobre 1553: l'altro poi dipinse nel 1555 e ne' seguenti anni.

Ma un più vecchio d'essi due era già morto nel 1540.

Ciò è attestato dall' antico registro della Compagnia, detta il Collegio, in ss. Siro e Libera di Verona: nel qual registro, sempre diligentemente e con venerazione conservato, si legge che Bonifacio pittore fu accettato in confratello l' anno 1523, ed in altra pagina che egli morì nel 1540; e poichè nessuno dei sopraddetti (l' uno morto nel 1553, e l' altro che dipingeva nel 1555) può esser lui: deesi dire e tenere che i pittori cognominati Bonifacio sien tre almeno.

Veniamo alla seconda parte della proposizione, al mostrare, cioè, ch' essi sono famiglia veronese, e che una scuola continuò che da loro chiamavasi.

Fa meraviglia che il Moschini non sapesse o avesse voluto tacere ciò che l' amico di lui, il dottissimo Bibliotecario della Marciana, l' Abate Jacopo Morelli, avea già nel 1800 stampato nella *Notizia d' opere di disegno nella prima metà del secolo* XVI. *scritta da un Anonimo di quel tempo*, e da esso Morelli pubblicata ed illustrata. L'Anonimo *(che è pur veneziano, e vedi l' Appendice* I. *della parte prima di questo libro)* descrivendo le pitture, che l' anno 1532 erano in casa di M. Andrea di Odone, dice (pagina 62): — La trasfigurazione de s. Paulo fu de man de Bonifacio Veronese —; al che il Morelli per illustrazione aggiunge (pag. 196): *È questa la più autorevole testimonianza che ci resti per fissare la patria di Bonifacio.* Tali parole furono scritte e stampate da tanto uomo e veneziano, amante della patria, ma della verità anche più innamorato.

La qual verità fu abbracciata dall' Abate Luigi Lanzi,

il quale a pagina 217 del volume terzo della sua storia della pittura italiana (Ediz. di Bassano, 1809) dice: — *Sono tenuto al signor Abate Morelli, che nella citata Notizia* ecc. ha scoperto la vera patria di Bonifacio veneziano, *che contro l'autorità del Vasari, del Ridolfi, del Zanetti, che il vogliono Veneto, fu Verona* —. Ecco due uomini di molta dottrina e nella storia dell'arti assai eruditi, eccoli ambidue accettare la testimonianza dell'Anonimo intorno la patria del Bonifacio, e del proprio voto suffragarla. Il Moschini adunque o non conobbe tali autorità, da sì poco tempo là pubblicate, o da lui non si vollero accennare, forse perchè gli diminuivano d'una gloria le tante e sì splendenti della diletta sua patria.

L'affermazione del Vasari, e d'altri a lui più recenti, come sono il Ridolfi, il Boschini ed il Zanetti, non può in tal fatto prevalere; perchè il Vasari aretino pubblicò nella seconda edizione della sua opera nel 1568, che Bonifacio era veneziano, secondo le notizie mandategli: quando già l'Anonimo aveva nel 1532 testimoniato, che esso Bonifacio era veronese.

A tale e tanta autorità aggiungasi la trovata dal signor Francesco Zanotto, la quale è anche più antica, e fu scritta in Venezia, e scritta e mantenuta nel registro d'una Compagnia di pittori. L'erudito signor Zanotto nei cenni da lui fatti intorno la vita di Bonifacio, dice: *Noi abbiamo veduto in un vecchio registro di pittori in Venezia esservi coll'anno 1530 un Bonifacio da Verona.*

Francesco Sansovino, figliuolo del celebre architetto e

scultore, che visse lunghi anni in Venezia, e quivi morì d'anni 65, nel 1586 compose il libro intitolato: — Dialogo di tutte le cose notabili che sono in Venezia, cioè pitture et pittori, scultori et sculture, usanze antiche, fabbriche e palazzi, uomini virtuosi, Principi di Venezia, tutti i Patriarchi —; il qual libro fu stampato in Venezia senza il nome dell'autore nell'anno 1556 (dodici anni prima che il Vasari pubblicasse la seconda edizione delle sue Vite), e poi fu ristampato nel 1560, e parecchie volte in appresso, ora ommettendosi il nome dello scrittore Francesco Sansovino ed ora apponendovisi. Alla pagina quinta della rarissima edizione fatta l'anno 1556 si legge: — Bonifatio de Verona —. Nell'edizione del 1562, fatta per Domenico de' Farri, alla carta 17 tra il Paris e 'l Pordenone si legge: *Bonifacio da Verona;* ed alla faccia quarta: *Bonifatio da Verona Pittor eccellente.* Lo stesso Sansovino in quattro luoghi dell'altra sua opera intitolata: Venetia città nobilissima et singolare descritta in XIIII. libri (Venezia, 1581) —, afferma che la patria del pittore Bonifacio è Verona. In tutte le opere pubblicate dal Sansovino non vi è cenno di pittore veneziano col nome di Bonifacio. Anche nel libro rarissimo, del quale l'unico esemplare conosciuto sta nella libreria della Raccolta Correr in Venezia, col titolo: *Tutte le cose notabili e belle che sono in Venezia*: *dialogo di M. Anselmo Guisconi MDLVI*, il qual libro fu pubblicato nuovamente in Venezia nel 1861 in occasione di nozze per cura del Cav. Vincenzo Lazari; in questo libro alle pag. 12 e 13, dove si ragiona delle più celebri pitture in Venezia, sono

ricordati Bonifacio da Verona, Giambellino, Giorgione da Castelfranco, Pordenone, Tiziano, Paris, Tintoretto e Paolo Caliari, e in tutto il libro non si nomina alcun altro pittore.

Io non so da chi mai il Vasari abbia avuto le notizie intorno il Bonifacio da dirlo veneziano, se di tutti i libri, i quali parlano delle pitture di quell' illustre e maravigliosa città, in essa stampati nel secolo XVI, nessuno accenna un pittore veneziano col nome di Bonifacio. Forse egli le avrà cerche dal medesimo erudito, che gli riferì, e fecegli stampare, che altresì Jacopo Palma, il vecchio, era veneziano.

Ed alcun altro libro, stampato pure fuori di Venezia nel secolo XVI, libro che ragiona di bell' arti, anch'esso dice, che la patria di Bonifacio fu Verona. Veggasi la pagina 684 del *Trattato dell'Arte della Pittura et Architettura di Gio. Paolo Lomazzo* stampato in Milano l'anno 1584, e si leggerà: — *Bonifatio Veronese pittore* —. Ricordiamoci che il Lomazzo fu pittore, e nell'arte sua maestro; fu scrittore erudito, e dal Duca di Toscana preposto ad un'insigne e numerosissima galleria di quadri.

Testimonianze adunque non di particolare scrittura, ma di autentici registri dicono veronese il Bonifacio; e veronese è detto da scrittori eruditi a lui contemporanei; e veronese il chiamano nelle loro opere stampate poco dopo la sua morte; e nessuna delle stampate in Venezia, quanto ci ebbe del secolo XVI, il dicono veneziano, ma tutte l'affermano veronese. Chi dunque potrà ora dubitare, lui non esser nostro?

E poichè, morto il primo nel 1540, vedesì registrato col nome di Bonifacio anche il morto nel 1553, ed al medesimo nome attribuirsi quadri dipinti nel 1555, e negli anni seguenti; non si può altro dire e credere che il nome del primo passasse in cognome della famiglia di que' pittori; e che perduta col progresso di tempo la distinzione delle opere di uno da quelle degli altri, si attribuissero ad un solo le opere di ciaschedun di loro.

Per convincerci anche più, che una scuola continuò in Venezia, la quale dai Bonifacio si chiamava, basta osservare i nove quadri nella sagrestia della chiesa di s. Sebastiano, sette dei quali furono attribuiti dal Boschini al Bonifacio, mentre soli tre gliene assegnano il Ridolfi e il Zanetti. Ed in vero: tanto nei tre, quanto negli altri quattro appare la maniera dei Bonifacio; ma in tutti è maniera veniente al meno, e de' tempi in che l'arte già avea cominciato a declinare, cioè degli ultimi anni del secolo XVI.

Nell'istesso secolo XVI. fiorì pur in Venezia la famiglia dei pittori Da Ponte di Bassano, non meno celebre della veronese cognominata i Bonifacio. Essa cominciò più tardi, e continuò a dipingere sino a' primi anni del secolo seguente.

Se la famiglia dei Da Ponte non fosse stata più favorita dalla storia, e meno diligenti fossero stati quegli artisti di apporre il loro nome alle proprie opere; altresì a questa sarebbe avvenuto ciò che accadde ai Bonifacio; e tutte le opere dei diversi Da Ponte sarebbero state attribuite ad un solo. Tutte le opere dei Da Ponte hanno tra di esse

una tal quale analogia nelle massime dell'arte; e così quelle della famiglia dei Bonifacio.

Cinque furono i Da Ponte, e non minore dee essere stato il numero degli artisti, che eseguirono l'opere attribuite ad un solo Bonifacio, perchè fra le opere dei cinque Da Ponte non è maggior differenza nel merito e nella maniera di dipingere di quella che facilmente si scorge fra i moltiplici dipinti appropriati al Bonifacio. Il giudizio di Salomone, la strage degli Innocenti, la mensa del ricco Epulone, il Salvatore seduto in trono co' Santi e l'Angioletto a' piedi che suona il liuto, l'adorazione de' Magi (dipinti del Bonifacio che si ammirano nell'Accademia di Venezia), e il figliuol prodigo nell'Accademia di Milano: sono opere bellissime. Tutte poi l'altre, che in esse Accademie hanno lo stesso nome d'autore, quale più, quale meno, tanto scadono nel merito, che il vederne alcuna attribuita al medesimo insigne pittore muove quasi a sdegno. Se poi si confrontino le opere sopraccennate coi sette dipinti della sagrestia di s. Sebastiano, e con i due della Regina di Saba e dell'adorazione de' Magi che si trovano nel palazzo reale di Venezia, e con parecchi altri ascritti allo stesso nome, la differenza è così enorme, che, senza pur intendersene d'arte, solo un buon occhio di subito la scorge.

Termineremo questi cenni procurando di meglio conoscere il Capo della famiglia de' pittori Bonifacio.

Gli storici han detto più volte che i tre allora più riputati (pittori) *erano Tiziano, Palma e Bonifacio:* così il Lanzi; e l'illustratore della Pinacoteca dell'Accademia delle

Belle Arti in Venezia scrive: *al dir degli storici era posto* (Bonifacio) *nel triumvirato fra Tiziano e Palma.*

Questo detto degli storici ci assicura che il Palma e 'l Bonifacio non solo fossero contemporanei del Vecellio, ma per lo meno quasi coetanei, per non dire più antichi di lui; perchè il loro detto non può certo riferirsi che a tempo anteriore a quello, nel quale il Tiziano, com'aquila volando, fu dal consenso universale proclamato principe della pittura veneziana.

Se il primo Bonifacio fosse stato discepolo del Palma, come scrive il Ridolfi, e il Palma (che lo stesso Ridolfi e il Vasari fanno scolare di Tiziano) fosse nato nel 1526, come asserisce il Tassi nelle vite de' pittori bergamaschi, o nel 1540 come vuole il suo annotatore; gli storici, accennati dal Lanzi, avrebbero nel primato dell'arte unito a Tiziano due giovani, che erano suoi discepoli.

L'Anonimo Morelliano vide in Venezia — nel 1512 in casa di M. Francesco Zio (Giglio) la tela del Cristo, che assolve l'adultera, fu de mano de Jacomo Palma. La tela dell'Adamo et Eva fu dell'istesso. La Ninfa nella porta della camera fu de mano dell'istesso Jacomo (p. 70) —.

Essendo dunque nel 1512 in casa di Francesco Zio i soprannotati tre quadri, che erano quadri di argomento da provetto pittore, fatti dal Palma prima di quell'anno, puossi conghietturare che egli nascesse intorno al 1473. Questa conghiettura s'accorda affatto all'opinione degli eruditi Editori del Vasari, i quali alla pag. 140 del volume decimo dicono: — La patria di Jacopo Palma fu Serinalta terra del Bergamasco. Intorno all'anno di nascita

di questo artefice varie sono state le opinioni. Noi ci consigliammo di porla intorno al 1473, confortandoci in questo il sapere che esiste un quadro colla scritta: IACOBVS PALMA A · M · D., nel quale è rappresentata la Vergine col bambino Gesù, s. Pietro, s. Giovanni e il donatario —.

Adunque, poichè il Bonifacio dovea esser quasi coevo (secondo che abbiamo detto) al Palma ed al primo fare del Tiziano, accettando l'asserzione del Ridolfi che vivesse sessanta due anni, questa età non potrebbe accordarsi se fosse morto nel 1553, come il Zanetti ebbe letto di un Bonifacio nel Necrologio di s. Ermagora. E meno ancora potrebbesi assegnare ai pittori, i cui quadri portano la data 1555, e d'anni a questa posteriore: e men che a tutti essa età è da ascrivere al Bonifacio ricordato dal Vasari, che 'l dicea vivente quando egli pubblicavane la vita, cioè nell'anno 1568. Finchè adunque non appariscano nuovi documenti, i quali vincano l'autorità di quelli che qui furono recati, deesi tenere che il Bonifacio morto nel 1540, iscritto nel Collegio de' ss. Siro e Libera, sia il celeberrimo capo scuola dei pittori detti i Bonifacio.

Il Zanetti, che a ragione è avuto per uno dei più profondi conoscitori dell'arte, alla pagina 221 del suo libro della Pittura Veneziana (Venezia MDCCLXX) scrive: — Questo egregio pittore (Bonifacio) è da considerarsi come un genio de' più felici della scuola nostra, dalla natura dotato di singolari doni per la pittura, che tutta sapea conoscere l'arte de' gran maestri. Perciò ora all'uno ora all'altro correva appresso imitandogli, ma conservando

sempre un carattere di *originalità*. Quindi fu che da'scrittori ora dicesi discepolo del vecchio Palma, ora di Giorgione e di Tiziano, *ma infatti non lo fu di alcuno di essi*, comecchè nelle opere sue ritraesse qualche *particolar bellezza dello stile di quelli* —.

Il Zanetti rifiutò l'asserzione di chi scrisse, che il Bonifacio fosse discepolo del Palma, del Giorgione, e del Tiziano, e non si accorse che volendo egli sostenere, essere il Bonifacio per patria veneziano contro la sentenza, che il giudica veronese, dovea pur conchiudere nominando il maestro veneziano di un pittore da lui preteso veneziano. Questo è effetto della potenza ineluttabile della verità, che anche i più forti suoi oppositori, le debbano rendere, senza pur avvedersene, omaggio. Difatto non si può dubitare che il capo della famiglia dei Bonifacio non siesi trasportato a Venezia, senza essere prima stato istruito in patria nella grande scuola di Domenico Morone, ed a ragione il Zanetti non potè attribuirgli un maestro veneziano: perchè, essendo appunto di patria veronese, dovette in patria essere istruito prima che si conducesse a Venezia.

APPENDICE II.

SU

PAOLO MORANDO DETTO IL CAVAZZOLA

DISCORSO

DI ALEARDO ALEARDI

Questo discorso, riveduto testè dall'illustre Autore, si pubblicò a Verona l'anno MDCCCLIII nella forma del foglio; e sta dinanzi a XXVI tavole rappresentanti i dipinti del Cavazzola, le quali furono incise dal bravo artista, il signor Lorenzo Muttoni, Maestro nella nostra Accademia di pittura e scultura, ed Ispettore del Museo Civico.

I.

Paolo Morando, soprannominato il Cavazzola, nacque nel 1486 in Verona, dove di 36 anni il 13 Agosto 1522 morì. Fortunati quelli che pigliano a raccontare la vita del Rubens, del Durero, del Rosa o di cento altri pittori d'Italia, o meglio ancora di Spagna o di Fiandra, le storie dei quali sono piene a ribocco di drammatiche venture; che la materia abbondevole mena da se a vaghezza di racconti, a varietà d'insegnamenti. A me invece è uopo andarmene con questo Paolo, a guisa di chi cammina per isterile e mal noto paese; perocchè quei grami cenni della nascita, della morte sono a un bel circa tutto ciò che di lui si conosce. Solo si sa che nacque di un Taddeo di Jacopo dei Morandi, il quale avea per nomignolo, *Cavazzola;* che sua madre si chiamava Isabella; che egli era forse il primogenito; che avea tre sorelle, una Bianca Fiore, una Cassandra, una Lucia, e due fratelli Giambattista e Apollonio. Si sa che la sua famiglia non era nè povera, nè ricca, come quella che possedeva un censo di otto soldi, discreta cosa a quei tempi. Ma nè le promesse del giovinetto, nè i casi dell'adulto, nè quando lo mettessero al pittore, e neppure come gli restasse quel paterno Cavazzola e gli cascasse quel Morando non si sa. Nel secolo, in cui morì, fu visto una sera nella costellazione di Cassiopea un astro nuovo, il

quale in pochi mesi crebbe via via, e scintillò magnifico; ma prima che gli dessero un nome, poco a poco si dileguò. Il mio pittore tenea di quell'astro.

II.

Egli era della Parrocchia di s. Paolo di Campo Marzo; ed in codesta Chiesa lo vogliono sepolto; ma per esaminare che si facesse vecchie pergamene, e ricercar le note che si leggevano sulle lapidi avanti il ristorato pavimento, questo fatto della sepoltura rimane ancora al bujo. Se non che, essendo ivi un tempo due sepolture, l'una d'un Paolo pittore, che era il Farinato, l'altra della famiglia Cassola, si potè forse in quelle età poco letterate filtrare l'errore con la rima e la somiglianza dei nomi. Che se un giorno mai la fossa, ove riposa sì nobil capo, e la pietra segnata del suo nome, fossero scoperte, è a sperare non si commetta il sacrilegio, onde macchiossi, anni sono, la civile nazione dei Belgi. La quale trovato a caso il sepolcro del suo Jordaens nel villaggio di Putte, dove le furie della intolleranza aveano confinato le ossa del valente Calvinista, le lasciò con indifferenza più odiosa dell'antico bando nell'indegno sito, ove giacevano. Sicchè a quest'ora l'unghie dei cavalli e le ruote delle carra le avranno stritolate, e macerate le pioggie.

III.

A mezzo il colle di s. Pietro in Verona è una Chiesetta antichissima che dicono s. Libera. La gagliarda mestizia della croce uscì dagli archi fastosi del vicino teatro

romano; la sottil prece del pusillo successe, come nella mole dei Flavii, al crudel baccano delle feste gentilesche. Quivi un drappello di gente minuta nella primavera del 1517 si raccolse in confraternita pia. Quivi fra gli stipettai, i lanajoli, i sellai, si ascrivevano anche de'pittori a pregare quel Dio che avevano dipinto, dal vecchio Morone e da Bonifacio Veronese fino a Giam-Bettino Cignaroli il quale volle dormire in pace sotto quel modesto pavimento. Qui in sull' autunno di quel primo anno anche il Morando si notò nei pietosi registri. Ma una mano sconosciuta, in sullo scorcio del 700 rinnovò quella firma, a guisa d' un imbianchino che scanicata una onesta pittura d'antico, dà per la muraglia un intonaco del suo. Però non sappiamo neanche come quell' Egregio scrivesse a penna il suo nome.

IV.

Dimenticato da tutti il poco che ne risappiamo è per cura del Plutarco Aretino. Potè più in questo l' affetto dell' arte, che in altri l' affetto del luogo natìo. Scipione Maffei toccando delle pitture di S. Bernardino non lo nomina neanche, e discorrendo degli artisti gitta là con incuranza insolita queste false parole: che « dalle nuove fabbriche e dagli accidenti quasi tutti i suoi lavori ci sono stati rapiti ».

Il Torresani, sui campi del quale miete allegramente Scipione, nella sua magra listerella dei pittori lo scorda. Il Ridolfi non si degna farne motto: il Nob. Cavaliere non cura il povero popolano.

L'Orlandi gli consacra un periodo Vasaresco.

Il Biancolini, che pur lo chiamò per Morando, appena lo accenna facendo un fascio delle sue pitture con quelle d'altrui.

Il commendator Dal Pozzo rumina sbadatamente, come al solito, il pasto non puro del Vasari.

Nei supplementi alla Cronaca di Pier Zagatta, alle poche vecchie non vi aggiunge notizia nuova; nulla pure di nuovo nelle brevi righe, che lasciò manoscritte il Cignaroli. Il Lanzi nella Prima Epoca della pittura Veronese, l'obblia del tutto, pur lodando minori e ricordando minimi; poi nell'incominciar la Seconda, con pentimento freddo, gli consente quasi a fatica una parola di lode. Annotatori infidi deplorano perdute opere sue tuttavia serbatissime; tradizioni paesane e viaggiatori credenzoni assegnarono lavori suoi ad altri pennelli. Quasi incognito oltre la cinta di mura, ove nacque e morì, la storia gli chiuse le porte del suo Panteon. Visse oscuro, morì giovane, cadde in obblio; ma la musa che tanto l'amò si sedette a custode dei suoi lavori aspettando il giorno della riparazione.

V.

Egli era nato in un tempo nel quale il divin raggio dell'arte splendea sulla fronte di cento fanciulli, destinati a futura grandezza; e numerose tribù d'artisti nella poetica penisola andavano spargendo la vita sulle pareti di palazzi e di chiese che i lor padri aveano murati. Da due

secoli il genio dell'arte si era fatta una patria della nostra terra. Quando Paolo nasceva, il frate Del Piombo e Rodolfo ghirlandajo erano bimbi di un anno, Rafaello di tre, Baldassar Peruzzi di cinque, il Sodoma di sette; Tiziano era un fanciullo sugli undici; due anni dopo lui dovea nascere il Sarto; otto anni dopo il Correggio. Sul vigore dei 34 signoreggiava il Vinci; il Perugino nella sua feconda virilità mandava da una città dell'Umbria, come raggi, i suoi scolari. E v'era un picchiar di sapienti scarpelli per cento botteghe e un accordo di gentili verseggiatori, fra cui dominava qualche rara voce di vero poeta.

VI.

Nè al tempo che ei visse, questa dove nacque bellissima Verona, era seconda nelle varie dottrine e nei magisteri dell'arte alle altre città d'Italia. Laonde parmi opportuno toccarne rapidamente, giovando molto a seguire il genio nelle sue vie, sapere fra qual gente ei sia vissuto. Così per conoscere la mente e i costumi di modesta e raccolta fanciulla ricerchi della casa ond'esce, della madre che l'educò, delle compagne fra le quali condusse l'aurea giovinezza. Poco prima del Morando era nato sulle fresche alture del Baldo Giulio Cesare Scaligero, il quale fece stupire coll'ingegno miracoloso la Francia per modo, che lo creò suo cittadino. Nelle sale e alle mense di Matteo Giberti sedettero poscia eruditi filosofi e poeti, poichè quel nobile Vescovo, imitando

Can grande, avea fatto della sua Corte un allegro nido alla dottrina; e l'amicissimo suo Lodovico Canossa, tornava sacro pastor Francese a riposare in patria l'onorata vecchiezza. Allora Lodovico Nogarola, pronipote alla celebre Isotta fisico valente e nelle cose naturali profondo, aveva un eminente rivale nel Montano, che medico famoso, traduttore di poemi greci, viaggiatore, ed eloquentissimo doveva far sonare per 20 anni la faconda parola dalla Cattedra Padovana. Giam-Battista dalla Torre avea grido d'acuto filosofo e d'astronomo; come poscia Giulio lo ebbe di egregio funditor di medaglie; e Marcantonio, anatomico illustre, insegnava splendidamente a Pavia, unito per affetto e per istudii al divin Leonardo. La qual famiglia dalla Torre ebbe una larga promessa di gloria anche a' dì nostri in Torquato, potente e pronto ingegno di scultore, anima d'artista antico, al quale una morte precoce rubò una sicura immortalità. Allora Girolamo Fracastoro volgeva l'occhio sapiente ora al tranquillo andamento degli astri, ora all'andamento insidioso dei morbi, discovrendo il cielo e la terra con l'agile intelligenza; e quando posava dalle corse, ne cantava le maraviglie con la lingua aristocratica di Roma; e i suoi poemi pareano bellezze antiche, scoperte, dopo quindici secoli, nel sepolcro di Virgilio. Ai quali nomi, oltre i molti che taccio, quasi tutti di patrizj, pongano mente gli attuali degeneri, e ricordino il motto di quell'antico blasone che dicea: *Noblesse oblige.*

VII.

E cominciava a fiorire allora la ricca anima di frate Giocondo * chiamato da Verona a Venezia, da Venezia a Parigi, dove curvò ponti sulla Senna. E un altro frate del pacifico Oliveto, scherzava seriamente con l'arte lavorando meravigliosi intagli e le tarsie di s. Maria in Organo; e un Paolo da Verona, glorificato dal Vasari col nome di divino, dipingeva splendide storie, con l'ago del ricamatore. E, tacendo degli altri, veniva sfolgorando intorno a quel tempo una potente virtù d'ingegno in Michele Sanmicheli. Il quale tornato poi da Roma modesto e ricco di studi meditati e di fida pratica, dopo aver immaginato chiese, palazzi, e monumenti, elevava i bastioni pentagoni della Maddalena e di S. Bernardino; perpetuo fondamento della nuova architettura militare, che Cecco di Giorgio, Michele nostro, ed il Marchi idearono, insegnarono e misero in opera.

Della quale scoperta menò falso vanto la gente di Francia predicandola d'un loro Maresciallo. Ma quel grande intemerato del Vauban che Saint-Simon chiamava il più modesto, il più verace, il più intero uomo del suo

* Quasi coetaneo di Fra Giocondo (morì diciassette anni prima di questo) fu Antonio Rizzo architettore dei tre prospetti interni del meraviglioso Palazzo Ducale di Venezia. Si volle appropriare il nome della famiglia dei Lombardi a quella stupenda architettura del risorgimento (dicendosi *Lombardesca*), la quale fu creazione di Antonio Rizzo (Veggasi il libro che ha il titolo: *Cenni intorno la vita e le opere di Antonio Rizzo architetto e scultore veronese del secolo* xv. *Verona* 1859; ed altresì l'*Appendice* che qua in fine verrà apposta).

secolo, se potesse risorgere, non accetterebbe certamente la gloria bugiarda; ma forse invece sussurrerebbe all'orecchio de' Francesi, essere più facile rubare i capolavori dell'arte per farne fugacemente superbo il palazzo del Louvre, di quello che radere dalla storia una data, custodita dal geloso onor nazionale.

VIII.

E pittori abbondavano. Teneano allora scuola fra i vecchi Domenico Moroni e il Liberale. Questi che fu come un patriarca nella pittura Veronese, avendo accolte le maniere dell'antico Bellini, le insegnava, a' suoi discepoli: i quali nella sua vita lunghissima e assai contristata ebbe l'affanno di vedersi cadere uno ad uno quasi tutti, e precorrerlo nella tomba. Francesco Moroni, figliolo dell'altro, e Girolamo Dai Libri, fratelli d'arte e di cuore, lavoravano insieme con emulazione affettuosa, dandosi mano l' un l'altro per salire le altezze dell'arte, che la mente serena e pia di Girolamo, raggiunse più sublimi. Francesco Torbido, detto il Moro, quantunque così prediletto dal Liberale, che lo fece bastone alla sua vecchiezza, ed erede della sua casetta a san Giovanni in Valle, propagava lo stile del Barbarelli alla scuola del quale si era rifatto. Francesco Carotto scolaro anch'egli in prima di quel patriarca, rapito poi alla vista del Mantegna tutto in questo si era messo, slargandone però la maniera, per i molti viaggi e nuovi stili incontrati e industriandosi a renderla più delicata e soave. E i modi dotti del Mantegna più che ogni altro seguitava il Bonsignori, che ridotto a

Mantova fin da giovinetto, era cresciuto con essi e se li aveva immedesimati.

Di tutte codeste maniere facendo suo pro la scuola nostra ricca sempre a talenti ha derivato stili diversi; « quanto altro luogo di terra-ferma, e più (sosteneva il Lanzi) s' è distinta nell' espressione; nè altrove si troverà forse un gusto così comune di animar teste e muoverle con certo brio, che è quasi caratteristico nella nazione (si era ancora a' tempi che si diceva nazione per città!). E vi pone una bellezza sua propria, men piena e più svelta, che nelle pitture venete; non però sì rubiconda nelle carni e sì fresca ».

« L' ingegno nazionale, acconcissimo alla poesia, ha i pittori bene ajutato a ben concepire tali composizioni; il consiglio di valent' uomini, che nella città non sono mai mancati, a perfezionarle; il clima, amico alla pittura, a conservarle ».

IX.

Tali erano i tempi, gli uomini, gli studi. Paolo Morando, non così fortunato d'avere, come il manesco e splendido Moro, gli insegnamenti di Giorgione, la parentela del conte Zanovello Giusti, la dimestichezza coi San Bonifacio, l'amicizia del Fracastoro e del Sanmicheli; non così fortunato, come l' arguto e superbo Carotto, d' avere a protettori i Visconti di Milano, e aperto lo scrigno del Marchese di Monferrato; non così fortunato quanto il Bonsignori, che Francesco Gonzaga di Mantova, tenne in conto d'amico e di figliolo, e vivo lo arrichì, e l'onorò

defunto; Paolo Morando, di cuor modesto, di vergini costumi religioso ed oscuro, senza uscir mai dal suo paese al par di Morillo, custodì l'arte come una vestale la sua fiamma, e l'amò quasi cara e immacolata ed unica amante. Ed ebbe, anche lui, insegnamenti in prima dal Liberale, poscia da Domenico Morone, e forse (come scrive il Vasari) insegnamenti e consigli da Francesco Morone che dovea essere stato suo condiscepolo nella bottega paterna, quantunque avesse 12 anni più di lui. Ma 12 anni in sul principiare dell'arte fanno già una bella differenza.

Ed è a credersi che si desse giovinetto al pittore, e nel cammino dell'arte andasse non di passo, ma di volo; tanto nella fugace sua vita aggrandì lo stile e pennelleggiò sicuramente; nè si lasciò impedire da difficoltà, ma così nella pittura ad olio, come nel fresco molte gagliardamente ne superò in quella età giovanile in che altri cominciano a provarsi.

X.

E fin da quando cominciò peritoso, già nel fanciullo si sentiva l'uomo. A farsene convinti si osservino, non colla critica che cerca il perfetto, ma coll'attenzione che nota l'orme dei passi sulle vie dell'ingegno, le tre prime tavole, che sono delle poche cose che ci rimangono della sua giovanile maniera.

La prima (*in tela nella Galleria Bernasconi; alta m. 0,56; larga m. 0,64; segnata MORANDVS · PAVLVS F·TADDEI*) è una Madonna in quella posa nella quale ne vedi mille, al suo tempo; con dietro un riparo, al modo che i Bellini facevano o di panno o di legno, e il Liberale

apprese, e continuò il Libri: modo che sa di scoltura; manto bruno, veste rossiccia. Ella porge alimento al divino lattante, il quale è di gretto disegno, senza moto, stecchito; con pieghe di vesti crude, annodate, con mal garbo. Ligneo il colore. Paese minuto a mo' de' Tedeschi; con dirupi e castellotti aerei. Pur tuttavolta sul volto di questa Vergine, chi ben guarda, v' intravede il pennello che fa del suo, sdegna la copia, pensa a volar via dall'antico nido. Quella testa d' umiltà dignitosa, collo sguardo severamente sereno, riposa sopra un bel collo con tale una gravità graziosa, che raro si scorge nelle molte contemporanee.

L'altra (*in tela presso gli eredi dell' Avvocato Malenza; alta m. 1,28; larga m. 1,76*) è un s. Giovanni Battista. Qui ei volle trattare i due grandi fatti del selvaggio precursore; la predicazione ed il battesimo, che dimostrò in piccole e lontane figurine. Il Cristo nel Giordano, gli angeli che presentano gli asciugatoj, i meditabondi che odono la promessa della Buona Novella, tutto lavorato con molta cura, come sapea il primo suo maestro, e dopo, il Carotto e il Dai Libri adoperarono più largamente. Il Santo è nel mezzo in sul dinanzi, con veste oscura, con roseo manto; e inginocchiato a preghiera c' è un picciol divoto con un suo ferrajuoletto color nocciuolo.

Anche qui il paese a modo Tedesco, tormentato, minuto, con piani che s'addossano, senz'aria che vi giri. Il Giordano serpeggia per una valle lunga; tumuli di terra qua e là, brulli, squallidi, tristi, che somigliano molto ai clivi di Monteaperti maledetti per sangue fraterno.

La terza (*in legno presso il signor Conte Bandino da Lisca segnata: PAVLO MORANDO F., e in alto A · D· M·CCCCC·VIIII; alta m. 0,48; larga m. 0,37*), quando ei la coloriva contava venti tre anni. Dalla pusillanimità del seguace non si è ancora svincolato; però dure le mani e i piedi e l'altre membra, pieghettare crudo, ombre taglienti. La Vergine acconciata la testa d'un velo giallo; col manto azzurro soppannato di stoffa verdognola, regge colla sinistra il Bimbo, con l'altra un libro, e pare che preghino al lor modo ambedue, l'una intensa leggendo, l'altro volgendo gli occhi sicuri al suo cielo. Ma non pertanto quella premura dilicata di spiegare il manto sotto i piedi del Figliuolo, quella tanta modestia in lei, quella tanta tenerezza in lui, non san del comune. Le ali del genio andavano mettendo le penne.

XI.

E in breve nella mano del giovane diventò provetto il pennello, e la grandezza a cui salì, parmi si possa dire tutta opera sua; chè certo allora niun suo concittadino potevagli apprendere nè la giusta larghezza delle pieghe e delle forme, nè la franchezza del tocco, nè l'acume di studiare le passioni, colla perizia di manifestarle.

Da quanti studj indefessi, da quante esaltazioni, da quanti scoraggiamenti sarà stata esercitata la sua anima precoce? Dio lo sa che segna la fronte del genio con un suggello di malinconia! Beati però quei tempi primaverili in cui l'entusiasmo sovrabbonda, e l'anima si lancia per ispazj interminabili in traccia dell'oggetto de' suoi desiderj, spinta da forze arcane e irresistibili, come il barbero alla

meta aizzato dalle punte che non puossi levar di dosso! Allora non alla gloria, non agli uomini si pensa; non si chiede loro nè attenzione, nè giustizia. Si ama l'arte, si adora la poesia che Dio prodigò nell'universo. Il lavoro è gioja, diletto lo studio, felicità la meditazione. Sia che si ricerchi con avidità il vero, o si contempli la natura, si obblia tutto il resto, e la folla assurda, e l'invida mediocrità, e le codarde persecuzioni. E in mezzo a quella calma feconda e piena di rapimenti il talento si sviluppa e si forma, e raduna inordinate ricchezze, onde sarà prodigo poi nell'avvenire. E quando in seguito verrà assalito da dubbj mortali, ei farà ritorno a quel primitivo tesoro ove depose le notate bellezze; e spesso, allora che si crederà signoreggiato dalle ispirazioni del presente, ei non farà che spaziare, senza avvedersene, per i campi solitarj e per le magiche regioni delle sue giovinette memorie.

Ch'ei menasse sposa non si crede; come Michelangelo, avrà tenuto l'arte in conto di sposa; e forse per tal guisa schivò le casalinghe amarezze di Andrea del Sarto, d'Alberto Durero, e del Sordillo De Perreda. Nè anche è noto ch'egli abbia avuto amori; ma certo un gentile affetto di donna lo dee aver colpito, poichè l'opera dell'artista e del poeta è meno opera d'intelletto che di cuore, e questo lor cuore è un organo muto, ove amore nol tocchi; e sol quando è tocco spande per l'aura soavi o tempestose armonie. Che se ben guardi per entro i dipinti del Morando, vedrai un cotal tipo vergineo ricorrergli continuo sotto il pennello, negli Angioli di San Nazzaro, nel San Michele che pesa l'anima, nel San Giovanni che dorme, nella

Maddalena che piange presso il Cristo deposto, e in alcuna Madonna. La qual forma costante forse tiene ascoso di sotto come velo che non sarà mai levato, il segreto sospiro del suo cuore.

XII.

Egli credeva alla religione de' suoi padri; sicchè seguando i pii confratelli il giorno luttuoso della sua morte, lo notarono con questa dignità di parole: Hic pictor praeclarus, confrater melior. Pajon volte a Beato Angelico: Pittore egregio, più egregio confratello. Nè però l'arte di lui si allontanò mai dal sentimento cristiano, ma s'informò costantemente delle ingenue tradizioni di esso. Perocchè in allora gli artisti d'Italia eran bensì divisi in iscuole diverse, secondochè al disegno, al colore, all'ombrare o ad altre pratiche meglio attendevano: ma chi ben osservi lo spirito di quel tempo, erano poi ancor più separati in due grandi partiti, voglio dire il greco ed il cristiano.

L'angustia dei prefissi limiti mi impedisce l'intiero concetto; toccherò volando.

Quando l'arte rinacque in Italia era tutta cristiana; se così si potesse dire, era arte battezzata; e portò un singolare cambiamento sino nel tipo generale della forma umana; giacchè questa si allungò, armonizzandosi con l'arco acuto gracile ed alto che le facea cornice. Meno perfette sono le sue proporzioni: magrolina e duretta, perde della nativa bellezza; ma acquista invece una specie di bellezza ideale che nel modello non è capita. E' pare che il corpo stesso, più lieve, più aereo, delicatamente si trasfiguri. L'idea dominava sulla forma; però

la grande affezione degli artisti era la testa, mentre l'altre membra erano meno studiate. Ma coll'andare del tempo l'arte si pulì, depose le secchezze, si slargò, i panni e le estremità avvicinò più a natura, finchè nel XV. secolo salì a mirabili altezze. Allora avvenne che dissotterrate le statue antiche, lavori d'immortal giovinezza, il genio greco tenerissimo della forma, s'accoppiò col cristiano tenerissimo dell'idea. — Senza abbandonare del tutto i tipi dalla tradizione consagrati, gli artisti pur li modificarono, sforzandosi di cogliere la beltà della forma naturale. Questa ricerca del bello non più soltanto nella espressione del sentimento e dell'idea, ma specialmente nella forma esteriore, impresse all'arte una direzione novella, che in sulle prime, non isbilanciata da soverchianze, arrivò al sublime; se nonchè spingendosi poi ognor più, dovea presto o tardi produrre la preponderanza del principio greco in lotta coll'elemento cristiano. La qual cosa visibilmente appare nello stesso Rafaello che fu come la serraglia dell'arco nella quale si congiungono la curva ascendente e discendente della bellezza. Quale distanza, se guardi all'espressione, tra le sue Vergini concette dietro il tipo tradizionale del Perugino, e quelle che a lui, già inclinate al materialismo suggerì la voluttuosa Fornarina! — L'elemento cristiano a mano a mano indebolendosi portò seco la decadenza dell'arte; la semplicità parve rozzezza, la sobrietà grettezza; la grazia degenerò in mollezza; e a furia di confinarsi nella idolatria della forma, si giunse perfino a perderne il sentimento, effetto di una dottrina sensuale e separata da Dio. I muscoli

strozzarono il pensiero, i michelangioleschi spadroneggiarono; lo spettro grottesco del barocchismo si levò sul nostro paese; nè tuttavia è interamente sparito. Che se l'Italia, come per molti anni custodì le tradizioni di Giotto, avesse custodite pur quelle dell'Allighiero, come senza pari fu la nostra pittura, senza pari civile e gagliarda suonerebbe tra i popoli la nostra letteratura.

XIII.

E dalle feconde viscere del Vangelo l'arte avea derivato tre tipi, incogniti alla Grecia, vivi di sentimento, freschi di potente novità.

Quello del Cristo; bello essenziale, in cui sussiste l'ideale nel grado più sublime; l'uomo Dio che consumò l'unione del finito coll'infinito; che mondo di peccato si caricò delle colpe, delle infermità, delle angoscie della vita terrena; che conobbe tutto quanto l'umana natura può nella sua primitiva innocenza risentire di pure commozioni, d'impeti sublimi, di gioje sante, d'amarissimi dolori, senza che o gaudj o affanni ne alterassero la serena grandezza; che vince infine la morte e si trasfigura. Collo sguardo tranquillo e profondo, coi labri mitemente severi come la verità, con una espressione inenarrabile di pietà divina e d'amore sovrumano, col fronte illuminato dagli splendori del Verbo.

Il secondo fu quello dell'Arcangelo caduto; il bello diviso da Dio; la più perfetta delle fatture, ma la più lontana dal bene, la più desolata. La forma rimane suggellata della sua beltà imperitura; ma ivi è il male incarnato; l'amara ironia e l'odio scintillano ne' suoi

sguardi, schizzano dalle labbra; la superbia inflessibile sta sul volto; le tenebre erompono dalla fronte. Quella forma maravigliosa, isolata dal Creatore, isolata dalla Creazione è sospesa nel vuoto come meteora paurosa.

Dal tipo del Cristo come divino, si tolse quello degli Angeli; come umano, quello de' Santi; dal tipo di Satana riuscirono i dannati.

E un altro soavissimo, che generò tante bellezze, fu quello della donna idealizzata in Maria. Anche gli antichi raffigurarono la donna come fanciulla, come sposa, come madre; ma la trattarono in questi suoi stati separatamente; ma la fecero terrena. Maria è la donna secondo lo spirito, come l'antica Venere lo era secondo la carne. Ella è come un fiore aereo, che ondeggia in mezzo a un velo di limpida luce. Non sente di materia. Un profumo d'innocenza spira da lei. Sul suo fronte sereno, dove appare di già il germe di un dolore immenso, presentito e rassegnatamente accettato, sui suoi labbri arridenti al Fanciullo Divino, nel suo sguardo virgineo e materno, nel complesso de' suoi sembianti formati in cielo, si ravvisa unita l'ingenuità della figlia degli uomini, all'augusta grandezza della madre d' un Dio. E allorquando, dopo una vita inosservata, la si rivede a piè della croce, quando ella è là affogata sotto il peso d'immensurabili angoscie, senza proferire un lamento, quale distanza non è mai fra questa donna del Cristianesimo, e la Niobe superba e fulminata? *

* F. De Lamennais.

XIV.

E il pennello di Paolo si votò all'idea cristiana, e questi tipi, come in germe raccolti nell'anima, e dalla fede nutriti, e quasi sotto il calore del sentimento sbocciati, uscirono impressi della sua potente individualità. Io non so se raffigurando il dramma della Passione ei versasse lagrime sante, come l'angelico Fiesolano; o se beate estasi, come dipingendo avveniva a Caterina de' Vigri, lo rapissero al cielo; ma se ciò che l'artista di fuor manifesta rende testimonianza del molto che sente di dentro, e di cui parte rimane inesplicata, certo questo veronese avea sentimento privilegiatissimo da Dio.

Al pari di quasi tutti i pittori del suo tempo anche lui scrisse col pennello il suo Vangelo. Quando tacque la maschia eloquenza de' grandi padri, parve che i pittori assumessero di continuarla parlando agli occhi; e difatti i quadri di quelle forti e pie anime sono il più vivo e sensibil commento alla storia del Salvatore. Ma il Vangelo del Morando rimase incompleto, perchè da morte impedito. Nullameno, dall'Annunziazione al S. Tommaso che si assicura del Cristo risorto, molto ei trattò; e in varie tele depose il tipo, che s'era composto della Vergine, degli Angeli, dei Beati.

Dei quali dipinti, uno ad uno quasi raccolti in ordinata sala, verremo discorrendo; a volo sovra alcuni, sovra altri adagio; notando le bellezze loro, nel povero modo che ci è dato.

XV.

ANNUNZIATA.

Affresco. Figure grandi al vero (in S. Nazzaro e Celso).

Quando lavorò questo fresco avea 19 anni; e non gli fruttò che 9 ducati d'oro e a spizzico. Dovea coprire una grande parete arcuata della Cappella di S. Biagio, dove operarono dipoi il Montagna, il Bonsignori, e Girolamo dai Libri. Tra un' architettura di non giustissima prospettiva pose la Madonna, con manto ceruleo, con veste rossa, con bianco velo, quasi a foggia di mèsero; vergine modestissima, e stupita d' esser tirata fuori dalla sua serena solitudine. Di faccia ha l' Angelo con l' ale tinte del cielo onde scese, in veste amarantacca. Frotte d' alberi di dietro. Dalle bande S. Biagio e S. Benedetto, candidi la mitra, la barba, la vesta.

XVI.

LA FUGA IN EGITTO.

In tela; alta metri 0,50; larga metri 0,75.
(presso gli eredi del sig. Andrea Monga).

Questo quadretto è un idillio; è opera d' anima tranquilla, ridente è il paese; a sinistra una villa, come nido di passero solitario sulla vetta d' un monte dirupato; un villanello che segue un cavallo, un altro seduto presso un capanno suona la cornamusa. A diritta una via che sale tra le piante e due cavalieri che passano col loro sendiero dinnanzi. Nel mezzo un laghetto a mo' di quelli che in Tirolo formano le Sarche, col suo castellotto in mezzo all' acqua, con circostanze di pianure e di monti. Un grande castagno ombreggia sul dinnanzi la via.

Seduta sur un asinello Maria si stringe teneramente al seno l'insidiato Figliuolo; ma nell'aspetto della placida fronte si scorge ch'Ella è ormai certa della salvezza. Un Angelo in aurea veste, con l'ale mezzo spiegate guida tirando per la fune l'umile ciuco. Il provvido sposo di dietro, con un barlotto a spalle, trae seco un bove; e forse per timore d'essere inseguito volge indietro così fattamente la testa, che un mio arguto amico, osservandolo, ripetea quel verso di Dante, ove parla degli indovini:

« Mira, che à fatto petto delle spalle ».

E l'arguzia posava con un piè sulla verità.

XVII.

BATTESIMO DI CRISTO.

Affresco. Figure al naturale (in S. Nazzaro).

Se fra codesto fresco e l'altro dell'Annunziata non volsero molti anni, corsero per altro molti studii dell'artista. Questa bella opera rappresenta il Redentore in mezzo, co' piè molli dell'onda del Giordano, e il Precursore che lo battezza. Di sopra è Iddio tra le squarciate nuvole, incoronato di Serafini; di sotto il cielo e la terra che assistono il mistico lavacro; il cielo significato da Angeli, la terra da uomini. Altri vestiti di verde, altri di paonazzo, altri di panni chiari; le ale raccolte a riposo, le nobili persone atteggiate a venerazione; codesti Angeli portano i lini preparati in cielo per asciugare le membra del loro Signore. Bionda la chioma e lunga, sottili archi di nere sopracciglia, candide le carni, nera la pupilla; bellezze rarissime in terra che la poesia del Morando e il pennello

dell'Ariosto vagheggiarono. Dall'altro canto v'hanno spettatori che parlano; bellissimo enobarbo è quel primo col cappello a nostra usanza, col manto giallo, col collare bianco; l'altro appresso il Battezzatore è una faccia mansueta di biondo. Tutti hanno impresso lo stupor degli umani, come i primi aveano la sicura modestia dei divini. L'umiltà del Dio, e la dignità del Santo non potevano meglio manifestarsi. Nè il Battista è l'arrabbuffatò selvaggio, da cui le parole sgorgavano come grande acqua feconda; il giorno è solenne; i suoi capelli sono lisciati e raccolti, la veste succinta e pulita. Tutto a mio parere in questo dipinto ha del pregio. I nudi senza menda, le molte mani e i piedi maestrevoli; le pieghe de' varj panni naturalissime e vaghe; l' espressione degna del momento; i tipi di bellezza celestiale; la composizione da poeta; la mano sicura e pur così delicata da farlo credere un fresco ritocco a secco.

Vaghissimo il paese; macchie d'alberi dietro gli Angeli; una selvetta dietro gli uomini; l'onda tersa, alimento di fiori e di erbe vivaci. Da lunge si rialza il terreno e sovra un poggiolino, ombrato da un larice e da altre piante, predica sur un prato Giovanni; e vi accorsero vecchi e giovani, soldati e villici; bellissime figurine da star vicine alle stupende che Girolamo dai Libri ha nella stessa chiesa. Poi dopo, curve e punte di monti lontani, che ti ricordano le linee del Baldo nativo del Gu bresciano. Lieta la scena, ma di quella grave letizia che non proibisce una lagrima.

Questo fresco piglia quanto serra l'arco lievemente acuto della Cappella, ed è molto danneggiato al basso e

negli Angioli. Nei compartimenti della volta divisa dai ricorrenti costoloni, sono in mezza figura i quattro Evangelisti, con disotto i lor simboli. Guasti di molto, nullameno si vede ancor bellissima uscir qualche testa.

XVIII.

LA LAVANDA DEI PIEDI.

In tela; alta m. 2,20; larga m. 2,12 (nelle sale del Museo Veronese).

Questa tela e le cinque seguenti furono fatte per la chiesa di S. Bernardino; tutte, se ne togli la Lavanda, egregie opere della sua larga maniera. Codesta chiesa, ne' cui sagrati tante lagrime furono sparse, elevossi in luogo remoto e tacito, nel 1449 per amore d'un voto fatto dopo una peste. Dentro è una cappella, detta della Croce, edificata in sullo scorcio di quel secolo da un Avanzi, il quale scavò a' piè dell' altare per sè e per i suoi un modesto sepolcro, ove dormire il sonno dei morti in famiglia. A quel tempo un agente dei Marchesi Malaspina avea carico dalla compagnia della Croce di far decorare le pareti di quadri, e chiamò a quest' uopo il Morando. Il povero giovane destinato a morte immatura, dovea scegliere, per collocarvi i monumenti della sua gloria, una chiesa destinata a divenire cimitero. Poco di questa Lavanda dei piedi è da dire.

Non è cosa della sua miglior maniera; tranne alcune teste piene di tranquillo stupore, poco è a lodarvisi. Fu da alcuni tenuta per opera d'altri; ma i più la danno per sua. Anzi fuvvi chi, nel profilo dell' Apostolo che porta l'acqua in sul davanti, gentil sembiante e modesto con

barba fulva, volle ravvisare le fattezze dello stesso pittore; la qual opinione (ove codesto volto si paragoni con l'altro più adulto nella Deposizione, che è senza dubbio il suo ritratto) non è forse lontana dal vero.

XIX.

L'ORAZIONE NELL'ORTO.

In tela; alta m. 2,30; larga m. 1,10; segnata: PAVLVS · MORANDVS ·
(nelle sale del Museo Veronese).

Cristo sul rialto d'un colle ginocchioni, accanto una roccia cavernosa, prega come un peccatore; il fervor della prece e la forza del dolore che lo assale si vedono dalla posa, dalla elegiaca espressione del volto, e quasi dico dall'anelito del petto. Ma l'Angelo discende col calice fatale. I tre frali compagni dormono al basso. San Pietro, ravvolto nel manto giallo e nell'azzurra veste, un ignobile sonno, il sonno del pescadore; la testa è abbronzita dalle brezze, dalle pioggie e dal sole. Il secondo non mostra che una spalla e la nuca; riposa a sdrajo, supino; dorme grosso.

Gentil sonno è quel di San Giovanni; con una mano fa guanciale al capo, coll'altra stringe un lacciuolo della veste; e dall'atto non riposato di questa, diresti che appena vela gli occhi. Respira; nè lo punge presentimento del vicin fato del Maestro, poichè un sorriso gli si diffonde per quel volto femminile, quasi di sogno festivo che traspare come lume notturno da cristallo appannato. Color di cielo è la veste, color de' prati il manto.

Il cantor della Messiade trasportando con nuova fantasia sul colle degli Oliveti il suo Abbadona, angiol caduto e roso dal pentimento, immagina che questo infelicissimo, cercando del Messia, s' imbatta nel dormiente Giovanni, e sorpreso da tanta giovinezza e da tanta celeste beltà esclami: « Sei tu il Figliuol dell' uomo? Oh sì! tu devi esserlo, chè un' anima divina si dipinge sulle tue sembianze. Quanta pace è nel tuo sonno! Questo sublime riposo è solo concesso alla virtù .... Il miserrimo Abbadona non potrà gustarne più mai! »

L' epico alemanno tradusse senza saperlo il Pittor veronese.

Vago il paesaggio; alberi, macigni, colline, casuccie. — Dopo le spalle di Giovanni odora un cedro; dietro al Pescatore una specie di mirto, piante denunziatrici di tiepidi climi. — Le vesti vaghe e secondo verità; le estremità non superabili; limpido il colore.

XX.

CRISTO CHE PORTA LA CROCE.

In tela; alta m. 2,3; larga m. 1,40 (nelle sale del Museo Veronese).

Della stessa epoca e dello stesso modo della Orazione è codesta tela. — Passa il Cristo con la rossa vesta che svolazza, benigno è il pensiero della fronte divina; nelle labbra è la bontà di mille generosi; negli occhi sanguigni e pesti il patimento d' un popolo intiero; rossi i zigomi come chi arde d' acutissima febbre. Ma fuor dalle sembianze dell' uomo che spasima, raggia serenissimo il Dio che indulge. Portando la croce, con mesta tenerezza

l' abbraccia; e di dietro gliene allevia il peso il pio di Cirene, bel vecchio con barba che trae al candido, fasciato il capo all' orientale; nereggia la veste, gialleggia il manto ed egli forte affatica, la qual cosa maggior compianto riverbera sull' Innocente. Uno scherano è dinnanzi e tira il Martire, come bove, al macello, con un canape attortogli ai lombi; camiciuola d' un bianco sudicio, veste succinta, verdastra. La testa di lui tradisce una di quelle fangose anime che godono allo spettacolo d' un giustiziato; di quella gente che sbuca fuori, non si sa d' onde, all' afa delle rivoluzioni volte in carneficina, come i Moschiti delle savane d' America alla sferza del sole, dai putridi stagni. E' si gloria, e ghigna satanico. — Paese montanino, come al solito del pittore subalpino. — Colorito vago più del costume, e quasi preludio dell' altro Paolo veronese; delicato il pennello, disegno senza menda; le pieghe tengono un po' del tritume men però del Mantegna, e sull' andar di Domenico Ghirlandajo.

Nel basamento di queste due tavole fece quattro Santi dal petto in su che son ritratti al naturale. Il beato Bernardino da Feltre, che è la testa d' un fra Girolamo Recalchi, nobile da Verona; il San Bonaventura, ch' è la testa d' un fra Bonaventura Recalchi, fratello dell' altro; il San Giovanni Battista; e infine il San Giuseppe, ch' è il ritratto di quel tal agente di casa i Malaspini, amico del Morando; e tutte, scrive il Vasari, sono bellissime teste. Quella poi del beato Bernardino è lavorata con tale franchezza, e così vera, che per trovarne di somigliante bisogna andare ad Albino o dai sommi di Venezia.

XXI.

LA FLAGELLAZIONE.

In tela; alta m. 1,78; larga m. 1,10 (nelle sale del Museo Veronese).

Bello di forme, nè esuberanti, nè minute, ma delicatamente giuste è il Cristo, ignudo tutto tranne la cintola; e v' è un senso nel torso, come di persona che per dolore lievemente si ristringa in sè; non affettata la sicura anatomia, ben digradate l' ombre, tondeggianti le forme. La testa, più che aggrottata, malinconica, volge al percussore con atto di magnanima compassione; il patimento appare sul fronte contratto e sulla bocca semiaperta; nello sguardo poi la misericordia. Il muso del flagellatore, maligno; torvo l' occhio, bocca e naso plebei, aria da patibolo. La è una di quelle anime d' avoltojo, che gustan la vittima e vi sguazzano dentro. Veste una fosca camiciuola e brache rossastre; e tanto gli tarda di martoriare quel Giusto, che inarca il flagello pria che sia finito di legare alla colonna. E chi lo lega è uno tra lo stupido e il truce; cui il male è più istinto che passione. Tiene in capo l' elmo, ed è coperto da un manto verde-cupo che ha la mala famiglia delle solanee.

XXII.

L' INCORONAZIONE DI SPINE.

In tela; alta m. 1,78; larga m. 1,10 (nelle sale del Museo Veronese).

Il Cristo che immaginava il Morando crescea di mansuetudine secondo che crescea l' acutezza del dolore. Questo irriso è divino: barba sottile e bionda come al

solito; dalle infinite spine cola sangue sul fronte sereno; gli occhi nobili, miti, injettati di sangue. Un cotal senso nella bocca e nelle pinne del naso rivela l'angoscia che fa urto quasi alla pazienza. Siede, e le braccia pone in croce, rassegnato, sul petto. Gentile in tutta la persona, torace, braccia, mani, piè di disegno fiorentino. Un tristo giovine, irsuti e lanosi come bestia i capelli, preme il serto con una canna; un altro tristo più attempatello, egregia testa di pacato crudele, gli acconcia il sajo di porpora sulle spalle; un altro, vecchio e più scellerato, semicalvo, barba grigia, ginocchioni per beffa, gli presenta lo scettro di canna. Quieto in questo quadro l'odio, quieto l'amore, quieto il patire. Ciò per altro che in questi due dipinti fa meraviglia, si è la maestra pratica che l'artista avea guadagnata, e l'acume vincesco di scegliere l'espressioni diverse. Il colore è vago; veloce, franchissimo, e quasi sprezzato alla brava n'è il tocco; che prima di lui mai, e dopo fino al Caliari non s'è veduto.

XXIII.

IL DEPOSTO.

In tela; alta m. 2,30; larga m. 1,54; segnata: **PAVLVS · V. P. MDXVII ·** *(nelle sale del Museo Veronese).*

Ma dal poema elegiaco di che fanno parte i quattro dipinti sopradescritti, questo, quasi dico, canto visibile del Deposto è il più meditato, il più melanconico, il più solenne, il più perfetto degli altri. Non vi è pennellata, che non sia sapiente ed accurata.

Maria, la più straziata delle madri, è vestita d'un

panno azzurro fosco; ha un manto nero, ha un velo che le fascia il collo a guisa di soggòlo. In quella muta angoscia che non ha più lagrime, alza con la mano il braccio rigido del Figlio, sprofondandosi così nella certezza che egli è spento. Non è miseria che assomigli alla sua.

La Maddalena coccoloni accanto il Cristo, altra bellezza di taciturno e men crudele dolore, gli solleva un piè: oh quanto diverso da quello che imbalsamò d'unguento, e asterse col volume de' suoi biondi capelli! e premendosi il petto con l'altra sembra meditare, che a tale han ridotto quel Santo anche le follìe de' suoi vagabondi amori. Con magnifiche pieghe la cinge una vesta purpurea, dalle cui maniche biancheggia la camicia; giallo è il manto, violetto il velo; un'acconciatura sottile le circonda il capo, ricordo forse dei vezzi di Maddalo; intreccio di colpe e di rimorsi.

Il prediletto Discepolo, dolce, mesta, fina, polita testa di poeta, adorna di lunghi capelli, al moto delle labbra, gli è il solo che paja parlare; e al quieto dolore che gli traspare, si vede ch'ei sa che il sacro Amico risorgerà; e forse con questa meravigliosa parola, lui, secondo figliuolo, conforta la madre. Ceruleo il vestimento, verde il manto.

L'altro vicino è il ritratto del pittore, ch'ei vi metteva a mo' di Rafaello e di tanti altri; e il pannolino che ha sulle spalle è forse quello che comperò Nicodemo per involgere il cadavere nel monumento. Salome, ingenuo sembiante e fresco al par di fanciulla, ha i capelli raccolti in un velo all'orientale, e mostrando un occhio

e un orecchio di rara bellezza, guarda altrove, quasi non valga a durare al miserando spettacolo.

L'ultimo, il Nicodemo, che sostenta per le ascelle il Defunto, lo credi una testa del Perugino; tant'è vera, diligente e viva. È grigio, mesto, severo e buono; è il ritratto di quell'agente de' Malaspini. Nero ha il collare, giallo-rossa la veste; stivali com'era costumato ai tempi del Morando.

Il cadavero è di così perfetto disegno da non temere al paragone del deposto di Frate Bartolomeo, a forme par cosa greca, colore di defunto; visibil rigore di muscoli. Al veder la serenità di quel volto si ripeterebbe col Centurione: « Veramente quest'uomo era giusto ».

Il Golgota è sfollato; la croce è in mezzo, grommata di sangue; per le curve stradiciuole lontan lontano tornano a frotte alla città i soldati e la gente maladetta per sempre. V'ha una roccia vicina, un paese montuoso discosto, un fiume verde come l'Adige nativo; oltre il fiume una collina incastellata, come il nativo colle di San Pietro, sul quale, smessa la tavolozza del pittore, il Morando pigliava il rosario del confratello.

Il morto è morto, vivi i vivi: l'imagine gli uscì con nette forme. Il dolore è grave e muto; non iscapigliato, non comico, e con sagace discernimento variamente misurato. Nè pieghe, nè estremità, nè colore, nè ombre trovi di meglio. Posa vera; tocco franco e morbido; espressione sublime: — tela gloriosa.

XXIV.

SAN TOMMASO CHE TOCCA IL COSTATO AL CRISTO.

In tela; alta m. 1,40; larga m. 1,63 (nel Museo Veronese).

Una allegrezza di colori è in questa opera. Il Divino è risorto, e fa di sè testimonianza. Tommaso, il fluttuante Didimo di gracil fede, tocca il petto redivivo, e meravigliando cade in ginocchio. È vestito di panni rossi e gialli; la mano, il piè, la faccia attonita, bellissimi. Il Cristo in piè non gli move rimprovero, ma blande parole; dalla cintola in su tutto discoverto, sull'altre membra ha un panno color dell'alba; la fronte, indulgente anche ai miseri dubitanti, è irradiata da un lume che non abbiamo quaggiù. — Povere monachelle gli posero intorno un ricco imbratto di punte d'oro. Gran scempiatrice di opere egregie fu la pietà degl'idioti; l'oro entrò a piene mani nelle chiese quando il bongusto ne usciva. Dalle due bande, in lontananza, rappresentò il pittore due sacre scene in piccole figurine; accuratissimi lavori, che pajon fatti a studio di opere più grandi. — Gajo è il paese, pieno di alberetti, d'augelli, e di avanzi di fabbriche.

XXV.

SIBILLA CON AUGUSTO.

Affresco. Figure grandi al vero (sulla via del Paradiso).

E un altro dipinto che tocca in parte il Salvatore gli è questo fresco, che il Vasari dice assai bella per delle prime opere che Paolo facesse.

Moriva la torbida libertà di Roma, ed era per ispuntare la libertà del genere umano. Tradizioni sussurravano

per mezzo alla gentilità che una Sibilla avesse ad Augusto squarciato il velame del futuro. E l'inspirata e mesta anima del Vate Mantovano ricantò quel vaticinio:

Ultima Cumaei venit jam carminis aetas,
Magnus ab integro saeclorum nascitur ordo;
Jam redit et Virgo, redeunt Saturnia regna,
Jam nova progenies coelo demittitur alto.

E una folla d'italiani pittori dipinse quel vaticinio. Evvi una chiesuola nella benedetta città di Siena, che dicono Fonte-Giusta; ivi è una Sibilla con Ottaviano, così maestosa, e fuor del naturale, bella d'ispirazione, che nè il Guido, nè il Zampieri, nè il Guercino, nè lo stesso Sanzio nelle loro Sibille credo superassero. Baldassare Peruzzi la fece a fresco; grande architetto, e pittore, povero e infelice.

Vicina a questa, e nella composizione somigliante è quella del Morando. Adornava la vecchia casuccia dei Fumanelli; e dico adornava, poichè il fresco è del tutto quasi accecato. Fra roccie, in luogo romito, la Cumana o Tiburtina o altra che sia, con veste azzurra, con manto purpureo che le svolazza, accenna della sinistra la santa apparenza della Vergine Madre che è in cielo; toccando la spalla a Cesare con l'usata famigliarità del sacerdozio con l'impero. E lui vestito di sottil corazza, e i lombi di maglia, con la porpora che gli cade di dosso, guarda stupito, e si fa schermo della sinistra contro la luce che manda il rivelato portento.

XXVI.

MADONNA COL BIMBO E IL PRECURSORE.

In tela; alta m. 0,72; larga m. 0,60 (presso il sig. Bernasconi). *

In questa tavola ogni cosa è piena di bellezza. Fra questa Vergine e l'altra notata addietro pare sia corso un secolo d'avanzamento. Se non potesse accadere che due genii distanti, e l'uno e l'altro incogniti, con virtù d'anima somigliante avessero a produrre somiglianti bellezze, tanto qui il Morando raffaelleggia, da credere, che almeno, se fosse stato possibile, i disegni del Sanzio tradotti sul rame dal Marcantonio fosser caduti sotto la meditazione di lui. E v'ha una grazia di pose, una gentilezza di curve, da presentire il Correggio; un'eleganza di dolce espressione da scuola umbra. La testa della Madonna è coperta da un velo, quasi a foggia delle donne della Comarca; rosea la veste, azzurro il manto. Il giovinetto Precursore sembra chiedere un suo cardellino al Fanciullo Divino, il quale raccogliendosi alla Madre per non lo dare, fa il broncio. Ed ella sorride con grazia celeste. È una scena di famiglia, ma di famiglia che non è terrena. Il paese è trattato largamente; largamente il sedile, fuor d'ogni costume d'antichi. Le nobili forme

* Presso l'istesso proprietario si vede del Cavazzola una mezza luna in tela, larga m. 1,68; alta m. 0,7 ; che rappresenta la deposizione di croce; e quattro piccoli quadri, largo ciascuno m 0,60, alto m. 0,74. Il primo di essi rappresenta la Sibilla che mostra ad Augusto la venuta del Messia, e gli altri tre sono allusivi alla vita di nostra Donna. L'illustre Autore del discorso non ne fece parola, perchè a quel tempo erano ancora ignoti.

della bellissima bruna; il vario sentimento ne' fanciulli manifesto, il tocco giusto del pennello, le pieghe di scelta verità ti fanno considerare a quanta altezza, anche nella grazia, sarebbe giunta questa mano, se morte non la irrigidiva.

XXVII.

MADONNA COL BIMBO.

In tela; alta metri 0,75; *larga metri* 0,65
(*proprietà del Conte Portalupi Lodovico*).

Questo dipinto coll'antecedente sono come due preziosi gemelli nati ad un parto dell'ingegno. La Vergine con la vesta color del cielo notturno, colla sopravesta tinta della porpora del tramonto; il Precursore che porge al Bimbo il frutto d'un cedro; e l'Angelo, che di dietro osserva, tutti di quieti colori vestiti, danno al dipinto una pace di cielo. Ma ciò che meglio è da notarsi in esso è la schietta naturalezza delle forme, la bellezza fina dei volti, e le mani perfettissime, quale è quella di Maria.

« Lunghetta alquanto e di larghezza angusta,
« Dove nè nodo appar, nè vena eccede.

XXVIII.

L'ANGELO RAFAELLO E TOBIA.

Affresco; alta m. 1,50; *larga m.* 1,10;
colla scritta: SOCIETAS·ANGELI·RAFAELI·FIERI FECIT MVXX·
(*in s. Eufemia al di fuori*).

Questo fresco, che il Vasari accarezzava del nome di bellissima operina, è in sulla strada ove risponde la Cappella dell'Angelo Rafaello. Quest'Angiolo gli è posto là (o meglio gli era, che l'umidità l'ha tutto guasto) quasi

direi per fermare i passanti e indicar lor ch' entrino nella Cappella a riverire i suoi mirabili Angeli fratelli, che il Carotto dipinse. Esso è in piè, vestito d' oltremare, col manto giallo-rosso, con mani e piè accuratissimi. E forse egli, il cui nome suona medicina di Dio, svela le mediche virtù di quel pesce, che il picciol Tobiolo ha in mano, e che dovranno ridare la vista al vecchio padre. E Tobiolo, con un suo vestitino rosso colle maniche verdi, attentissimo lo ascolta; e pare quasi lo ascolti anche il cucciolo di casa, che li accompagna nel pio viaggio.

XXIX.

S. MICHELE E S. RAFAELE.

Affresco. Grandi al vero (s. Maria in Organo).

Tra per l' altezza in cui stanno, tra per il poco lume che scende sulla parete, tra per l' umido che li danneggiò, mal si possono ammirare codesti due angeli. Quasi intatto però è il S. Michele; bella, pia, dignitosa ne è la testa, da cui scende svolazzando la chioma; l' armadura d' acciajo, onde è coperto è illuminata da sprazzi di luce verissimi; troppo artificiose forse le pieghe del manto. Nella diritta à la spada, nella manca le bilancie. In quel delicato alzar delle dita della mano che pesa, scorgi lo scrupolo del giusto; e la benignità del suo sguardo te lo assicura più che alla severità, alla clemenza inclinato.

L' angelo Rafaele è dal mezzo in giù quasi perduto; del Tobiolo non rimane visibile che la testa. Tuttavolta, se l' incisore ha osato compirli, ej fu con l' ajuto dei contorni impressi dal frescante, e con la posa della Sibilla,

dalla quale è visibilmente calcato quest'Angelo. La testa serenamente pensosa e il braccio sinistro rivolge al cielo, forse accennando al tenero compagno, che ogni salute viene di lassù. E il giovinetto ascolta e guarda con attonito sembiante, forse pensando alla gioja che lo attende nella casa del padre cieco.

XXX.

S. MICHELE. S. PAOLO. S. PIETRO. — S. GIO. BATTISTA.

In tela; alte m. 0,82; larghe m. 1,25 (nelle sale del Museo Veronese).

Questi due dipinti sono a mio dire frammenti d'un tutto al quale manca la parte di sotto. Rappresentano il dramma cotidiano e tremendo dell'angelica farfalla, che lasciata sul letto, sul campo di battaglia, o tra l'onde la creta che l'inviluppava, presentasi soletta ed ignuda al giudizio di Dio.

Michele l'indomato giustiziere, guerrier bellissimo col manto verde, coll'armatura vivida di luce ripercossa, pesa sulla bilancia d'oro una personcina che lieve lieve sale dal piatello; mentre Satana, lunatica fantasia di belva, ringhia giù contro la felice.

S. Paolo, vestito d'azzurro, di verde e di rosso, viva testa virile e placida, pare che accenni ad alcuno che è disotto l'esito avventuroso. Secondo il quale, S. Pietro trae le sue chiavi, buon uomo in sui sessanta, brizzolato nella barba e ne' capelli. Infine il Battista arrabbuffato, col manto un tempo rosso, ma dilavato dalle pioggie e scolorito dai soli del deserto, poco della persona, e adusto cibatore di mele selvatico e di locuste, guarda anch'ei

collà dove Paolo guarda, e avvalora quel misero trepido coll' indicargli il cielo guadagnato.

XXXI.

S. PAOLO. S. MARIA MADDALENA. S. DIONIGI AREOPAGITA.

In tela; *alta metri* 2, 44; *larga metri* 1, 63
(*in s. Anastasia, sagristia*).

Nella curva d'un cadente anfiteatro passa la sacra scena. In mezzo è S. Paolo col suo spadone; coperto di una rossa clamide bella per falde grandiose. Maestosa e benigna l'aria del volto; tra il bruno e il fulvo la barba fluente; mani e piedi elettissimi. Alla sua manca è S. Maria Maddalena, bionda, delicata, soavissima, ammantata di rosso, con in mano il suo vasello di balsami. Dall'altra parte S. Dionisio; onesta e pia e molto paterna testa di vescovo, il quale indossa il piviale impreziosito da piccole e quasi miniate figurine. — Vario popolo d'inginocchiati sta pregando in sulla rena diviso, secondo il sesso. Le donne chi giovine, chi vecchierella, chi del secolo, chi del monastero, gentili tutte, si riparano sotto l'ala della Maddalena; gli uomini, altri in cocolla, altri in berretto, altri in capelli, sotto quella dell' Areopagita; e tutti alzano le mani facendo l'offerta dei loro cuori colpevoli e pentiti, trepidi e speranti. Due angioletti e tre corone librate sulle nubi, simbolo del terzo cielo cui l'apostolo fu rapito, si pingono nel piccol seno di firmamento che resta. È una composizione serena e piena di pace come notte stellata. Da que' tre beati, venuti lì a consolare quegli altri offesi del mondo, pare esca un alito di conforto anche per chi

guarda, il cuore del quale avrà di certo battuto sotto la colpa e l'afflizione. Per cotal guisa il pensiero dell'artista raggia da trecent'anni sull'osservatore.

Contemporanea a questa dovrebbe essere quella di Badia Calavena, nella quale rilevi ancora le belle teste del Bambino e della Vergine coperta d'un manto oltremare, e tessuta d'oro la veste. Se non che, per dirne di più, l'umidità l'ha guasta di troppo.

XXXII.

S. ROCCO.

In tela; alta m. 1,33; larga m. 0,67
segnata: PAVLVS . MORANDVS . V. P. *e più sotto* MDXVIII.
(*Galleria nazionale di Londra*).

Trafelato dal cammino, fitto in terra il bordone del romeo, forse il Santo appestato s'era fatto appoggio del tronco d'una verdissima querce. — Il cucciolo gli era a' piè, rabbuffato così da parere una ferucula. — Allorquando il messaggero del Signore gli appare volando; ed ei leva la testa, e ode con le labbra socchiuse, come chi è còlto da subita meraviglia. L'estremità, il nudo delle gambe e del braccio, sanno proprio d'antico; le pieghe della tunica giallastra, e della sottoveste cerulea, si svolgono naturalissime; ma ciò che più si ammira costì è l'espressione. Quella testa, che ha profilo quasi attico, ti svela una dignità umile, una ingenuità di stupore; e nel voltare e nel pesto degli occhi una serie di patimenti e di speranze. La barba e i capelli d'un fulvo che muor nel bruno, tocchi da valente. E qui il pittore non pure ebbe

accorgimento di ascondere la solita miserabile chiazza, ma per escludere dalla immaginazione finanche la nausea, ti pose a' piedi un mazzo di rose. Nobilissimo lavoro è codesto; affetto, mossa, diligenza perugineschi. — Sull'Angiolo e' ci sarebbe a ridire, ma la è cosa troppo accessoria.

E quest'opera ci facea per la chiesa della Madonna della Scala, all'altare della Santificazione, a petto del Torbido cui era assegnato un s. Sebastiano. Ma se per avventura, ti venisse fatto vedere (nella Galleria Bernasconi) come il Torbido trattasse con san Rocco, corpolenta e trivial figura di villano infermiccio, il celebrato e cavalleresco Moro impallidirebbe al paragone del giovane oscuro.

XXXIII.

PALA DELL'ALTARE DI S. FRANCESCO.

In tela; alta m. 4,30; larga m. 2,67; segnata: MDXXII. *(nel Museo Veronese).*

Sono all'ultima delle opere del Cavazzola; così pensate, così grandi, e così poche. In questa, scrive il Vasari, superò sè medesimo; — illuminazione di face morente. Gli fu commessa per la cappella di san Francesco da madonna Caterina de' Sacchi, ritratta giù basso al naturale.

Sul quale argomento de' ritratti, è uopo vedere quello che ei fece per uno degli Emilei (casa Sparavieri), e considerare quella faccia virile e arguta, con una cotal smorfia nei labbri sorpresa dal pennello; con quegli accessorj del tòcco in testa, della pelliccia di martoro, delle maniche a quadretti di seta, delle mani guantate, in cui tiene una

corona cristiana che sia, o un combolajo turchesco, per capire quanto alto sarebbe riuscito nella via di Moron d'Albino e di Vandick. — Pare cosa morettesca.

E un'altra pittura è qui a ricordarsi, voglio dire il tondo a fresco, che sta s' una porta ne' chiostri di S. Bernardino, rappresentante il Santo cui è dedicata la chiesa. La qual figura è così vera, così viva che certo deve essere un ritratto; giacchè per imitare perfettamente il modello, che gli stava davanti, il pittore non dimenticò nè anche il neo, che costui avea sopra la guancia diritta. — E questo fresco, che per bello e ben fatto lo distingue il Vasari, è veramente mirabile per la prontezza del tocco, l'aria del volto, la verità della tunica, e il giusto disegno.

Ma tornando alla pala, ei vi mise al basso sei figure maravigliose. La prima è S. Elisabetta francescana (ritratto di una vedova de' Sacchi) con bruna vesta, con grosse pieghe quali a pannolana si convengono. Nelle bellissime mani tiene il rosario e una cocca del vestito piena di rose; e pare che gioisca, a detta del Vasari, vedendo, per miracolo di Dio che il pane ch'ella stessa, gran signora, portava ai poveri, fosse convertito in rose; in segno ch'era molto accetta a Dio quella sua umile carità di ministrare a' poveri con le proprie mani. Viene poi San Bonaventura cardinale; magnifica testa, piena di gentil pietà; rosso ha il piviale e adorno di bellissimi santini.

L'ultimo da questa banda è san Luigi IX di Francia; mansueta, grave ed ampia fronte del Re che combattea come un paladino; che rendea, come un patriarca, giustizia al popolo sotto una querce; che moriva come un

mendico. Ha una cotta di maglia, al collo una catenella, in mano la spada, onde fe' rossa la terra del Soldano.

Dall'altra parte è Santo Ivone in abito sacerdotale, che legge, con l'attenzione e la bocca socchiusa di chi leggendo mormora senza scolpir la parola.

Appresso viene San Lodovico vescovo, col piviale verde, arricchito anch'esso di ornamenti, il quale si volge con parentevole domestichezza all'ultimo, che è S. Eleazzaro, vestito d'una sopravvesta bruna, con pieghe di quella giusta grandiosità che non trascende. Ed Eleazzaro accenna alla sacra congrega la devota dei Sacco, vecchierella sdentata, ma di verde vecchiaja, che giunte le mani, si volge a santa Elisabetta, perchè donna ha più confidenza con donna.

In questa parte è tutto una bellezza; nulla v'ha di meglio disegnato e dipinto, nè di più mirabile per la verità delle teste, delle estremità, delle drapperie, e la benignità delle espressioni. — Che se per avventura è difetto di composizione, la è tutta colpa dell'argomento. Qual composizione c'è nella santa Cecilia di Rafaello?

Il paese è severo; quieta la luce; poggi con castella, vasti campi e prati declivi con abituri; poi boschetti, e più lungi colline; il tutto, parte sì, parte no illuminato, come quando, in primavera piove a paesi.

Pensò Vasari, o meglio chi gli rese conto di Verona, e con lui moltissimi pensavano, la gloria di questa tela non essere altrimenti del Morando; ma, lui morto, averla compiuta un amico suo. — Io non oso rizzarmi ad asserire il contrario; ma dimando qual mai poteva essere

allora in Verona pittore, che in tal modo conducesse quelle figure della Vergine, e de' Santi, e delle Virtù coronate d'alloro. Poi quando osservo che la posa della Madonna e del Bimbo costì è similissima a quella della Vergine in Badia Calavena; che la Carità col fanciullo a diritta la è calcata sulla Madonna del Bernasconi, inclinerei a credere anche questa parte opera morandesca. Certamente non ha il valore di quella di sotto; ma forse, come accade al Lippi avvelenato a Spoleto, la mano che stava per gelare, non rispose all' idea dell'artista; e l'ombra della prossima morte passò sull'alto dell' ultima tela.

XXXIV.

Dalla quale rivista, in cui troppe più parole che forse non occorreano furono spese, tentando invano d'accostarmi alla inarrivabil sintesi d' un' occhiata, gli è a dedursi il molto che operò, e la spinta che all' arte impresse questo grande pittore.

Pongasi mente tuttavolta, che qui s' intende dell'arte che nella sua nativa contrada e nei dintorni trovò e lasciò; chè non si parla di scuole lontane. Ma quando altri suoi cotemporanei e celebrati viaggiarono, videro, s' ammaestrarono, e null' ostante rimasero minori a lui che stette e meditò, e tutto l' oro derivò dalla propria miniera; io grido grandissimo costui.

Difatti ei trovò in generale grettino il disegno, i muscoli duramente segnati, poco agili le mani e i piedi, incerta alcuna volta la notomia, incertissima poi la prospettiva confidata più alla pratica dell' occhio di quello

che alla sapienza delle regole; — trovò i panni o a vecchi cannelli, o artificiosamente frappeggiati; l'ombre talvolta manchevoli e sceme, talaltra taglienti, e però punto e poco risentite e tondeggianti le forme; e trovò il colorito piuttosto traente al giallognolo e al fosco nelle figure, quantunque negli accessorj più vero; e timida la invenzione, e racchiusa in limiti angusti, colle Madonne nel loro seggio, coi loro Santi d'accanto, come legate da irremovibile dogma; — trovò i tipi, o arcigni quasi sentissero ancora il vecchio influsso dei maestri bizantini, o triviali perchè tradotti da non eletta natura; modo che poi seguirono i più alti veneti, derivandoli e dalle polpute beltà del Friuli, o dalle tarchiate di Canareggio; trovò poco manifestate le passioni; poco rivelato il sentimento, tranne quello di santità, perchè la Fede affettuosa tien luogo di molti insegnamenti. — Trovò la grazia, come fior soavissimo, educata negli orti di Girolamo dai Libri, esser quasi incognita ai più.

XXXV.

Ed egli tentennante in sulle prime, in pochi anni si liberò dalle pastoje della scola; e senza guardar la natura dietro la lente del maestro, sentita la coscienza delle proprie forze, fisò l'occhio nell'universo, come aquilotto nel sole. In queste sue trenta opere, in questo gran libro di trenta pagine, scorgi l'indefesso maturarsi del talento, e l'impetuoso suo elevarsi alle più pure cime della bellezza.

La sua rapida vita fu come una giornata del pianeta di Giove, più corta della metà delle giornate della Terra; ma pur sempre giornata completa.

Nel disegno ei vinse i maggiori ostacoli; per difficoltà non s'arrestò, ma franco ritrasse le figure, quali nel vero gli apparivano; le mani e i piedi volse e mosse per ogni bella guisa; e nelle appiccature è senza menda. Naturali volle le pose, e senza artifizio al mondo le movenze; nè son troppo pingui, nè troppa carestia hanno di polpa le sue forme. Non fe' superba pompa di notomie, nè si faticò in temerità inamabili di scòrti, come adoperava con fredda sapienza il Mantegna; ma accomodandoli all'età, die' risalto ai muscoli e ai tendini, facendoli scorrere e nuotare sotto la pelle giovinetta o adulta che fosse. Le sue teste infine modellò valentemente in faccia della natura, che è l'arte di Dio.

Le drapperie, in sul principiare un po' crudette e traenti allo statuino, rese poi svelte, slargò le falde, ne dimise gli sgonfi, e le adattò alle forme soggette e alla materia delle stoffe, quasi avesse udito il maestro fiorentino ove dice: « Se vorrai fare pannolana usa le pieghe secondo quelli; e se sarà seta o panno fino, o da villano, va diversificando a ciascuno le sue pieghe; e non far abito, come molti fanno, sopra modelli di carta o corame sottile, chè t'inganneresti forte ».

Se nel colorito non ha il fior di vita e la gajezza degli egregi veneti contemporanei, varia nulla di meno e vaga è la sua tavolozza; e quel suo inciampare sovente nel brunetto, è forse dovuto alla troppa pratica, che avea fatta in sulle prime, del fresco. — Nel chiaro-scuro lo trovi abbastanza dotto per i tempi, sicchè le sue figure hanno rilievo, e tondeggiano per bene.

XXXVI.

Il maraviglioso Vinci principiava i suoi precetti con queste parole: « Il giovane dee prima imparare prospettiva per le misure delle cose ». Ma a questa sentenza non si è del tutto conformato, nè si potea conformare il Morando; perciò nella lineare non è senza peccato, e nell' aerea non pose molta cura, cosicchè i piani de' suoi paesi qualche volta s' addossano, e le sue figurine lontane tengono lumi ed ombre troppo precisi, e non, come dovrebbero, incerti e sfumati; e sono descritte più distintamente che l' occhio in natura non vedrebbe: — difetto allora anche ai sommi comune. Ma senza menda sono le sue figure vicine, e si staccan bene, sono giustamente collocate, e l'aria vi gira intorno come nel vero. Troppo fugaci furono i suoi anni per insignorirsi di tutto quanto il magistero dell' arte.

E però non ebbe campo di sviluppare l'immaginazione in molta varietà d' invenzioni; ma quando una figura e una posa meditata gli era ben riuscita, non si offendea del ripeterla al pari del Perugino con pochi mutamenti. Così tu il vedi dal cartone dell'Angelo Rafaele di S. Eufemia togliere il Cristo con S. Tommaso; dalla Madonna del Bernasconi la Carità della gloria nell' altare di San Francesco; dalla Madonna di Badia Calavena la Vergine della stessa gloria; dalla Sibilla infine l'Angelo Rafaele di S. Maria in Organo.

Ei sentiva nell'anima quell'altro precetto del Vinci; « E ti ricordo che impari prima la diligenza che la prestezza ».

XXXVII.

Ma dove ogn' altro superò e si lasciò lontano, fu nella scelta dei tipi, nella espressione del sentimento e nella franchezza del tocco. Nè questa mai degenera in sprezzatura, che anzi fino e accuratissimo è il suo pennello; ma in qualche suo quadro a fresco e ad olio mostra una tanto dotta risolutezza, che per trovare cui paragonarlo, bisogna scendere giù al Caliari.

E quanto al sentimento, egli certo si studiò e ristudiò profondamente come negli uomini si mostrino le gioje, i dolori, la calma; come la tristizia si manifesti e la magnanimità, l' astio e la dolcezza, i nobili affetti infine e i malefici. E in questi campi, che furon poi alto dominio di Shakespeare, mietè largamente. Di qui la solenne commozione che sempre ti desta il suo Cristo; la gentile venerazione cui ti move la sua Vergine; di qui la inesprimibile soavità de' suoi Santi e de' suoi Angeli; di qui quelle finezze di espressione, quel cogliere le sottili differenze tra il terreno ed il celestiale, quel levarsi colla fantasia al paradiso, che non si può spiegare a parole.

« Un invisibil filo (canta un poeta polacco) congiugne il cuor dell' uomo al cielo; e ogni volta ch' ei si agita, una goccia di celeste rugiada scende lungo esso a rinfrescarne le imagini ».

Così era del Morando; e si potrebbe dire di lui « che il talento degli artisti altro non sia che il legame che unisce lo spirito del genio al mondo invisibile; ed

altro non sia l'arte che la rappresentazione d' una visione ».

E in verità quando contemplo gli Angeli e i Santi del Cavazzola, i Beati dell'Angelico, le Madonne del Perugino e del Sanzio, del Francia e d'altri molti, sento quasi persuadermi da questa credenza slava.

E qui è però a notare l'altissimo merito ch'ebbe il nostro pittore di serbare una giusta misura fra i tipi, che la terra gli presentava, e quello ideale, che dentro perfezionato gli brillava nella imaginazione. Perocchè molti pittori d'allora, anche dei grandi, senza meditato discernimento ritraevano, — (quantunque con istupenda verità) ciò che loro veniva sott'occhio; sicchè non badavano troppo, se sulle spalle del Cristo si levasse una testa plebea, o se addosso alla pudica Vergine pesassero le forme copiate dalla donna che amavano. Altri invece, troppo compiacendosi nel bello ideale che si erano formato, ogni faccia improntavano di esso; il quale per eletto che fosse, pur alla lunga riusciva monotono e freddo; in quantochè perdeasi di vista la maravigliosa varietà, che forma la poesia del Creato.

Il Cavazzola copiava bensì dalla natura; sicchè le sue teste sono di questo mondo, vive e vere; ma con lievi mutamenti di linea e di espressione le aggentiliva, le nobilitava quasi direi, le santificava, traendole a manifestare intiero il suo concetto.

Nè il Morando sarebbe giunto alla furia di Michelangelo o ai sapienti terrori della Sistina; non erano i suoi fari; ma sorpassata la virginea timidità del Vannucci,

avrebbe cogli anni spiegato il volo per le regioni del Raibolini, mirando al vertice dove poggia solitario il divin Rafaello.

E alcuni lo chiamavano già il Rafaello di Verona.

XXXVIII.

Se non che questo perpetuo sprofondarsi nello studio lo faticò, lo limò, lo consunse. Pietro Paolo Rubens nel titolo d'un suo libro di disegni avea figurato una gallina che ponzate le ova, le si va covando, con il motto:

Noctu incubando diuque.

Questa impresa dovea avere assunta il Cavazzola, del quale il Vasari termina scrivendo così: « Paolo adunque essendosi messo in animo di farsi grande e famoso, e perciò facendo fatiche intollerabili, infermò, e si morì giovine di trentun anno *, quando appunto cominciava a dar saggio di quello che si sperava di lui nell'età migliore; e certo, se la fortuna non si attraversava al virtuoso operare di Paolo, sarebbe senza dubbio arrivato a quegli onori supremi, che migliori e maggiori si possono nella pittura desiderare; perchè dolse la perdita di lui non pure agli amici, ma a tutti i virtuosi e a chiunque

* Leggi, come si disse in principio, 36. Il Vasari che fece miracoli a far quel che à fatto, a que' tempi, in tanto cumulo di materia, e la più parte contemporanea, abagliò spesse volte le date. Io per altro avrei voluto veder quelli che a ogni momento ne dicon male, come nel suo caso se la sarebbero cavata.

(*Nota dell' illustre Scrittore*)

lo conobbe; e tanto più essendo stato giovine d'ottimi costumi e senza macchia d'alcun vizio. Fu sepolto in s. Polo, rimanendo immortale nelle bellissime opere che lasciò ».

L'entusiasmo per l'arte, che stravolse la mente di Rovira de Broncadel, celebre pittor di Spagna, e lo fe' morir pazzo al convento della Misericordia in Valenza; quello entusiasmo lo logorò, lo divorò, lo fe' calare nell'anticipato sepolcro.

Passò giovine e grande, come Carletto Caliari, come Pelegro Piola, come Paolo Potter, come Vanden Velde. Otto anni dopo la morte di lui nacque un altro, che per il mondo si chiama Paolo Veronese, e ne raccolse dalla tomba il pennello.

XXXIX.

Il pittore Karel von Mander, saettando amare frecce di verità in un suo poema fiammingo sull'Arte, canta correre un proverbio che dice: Libertino come un pittore. E gli artisti suoi compaesani dissuade dall'andare in Italia per timore dei facili piaceri, che preparan loro uno splendido sole e una terra in cui crescon le vigne e le amabili peccatrici.

Tali avvertimenti, pur troppo in questa terra dai cieli azzurri (come desiderandola la chiamava il Durero) giustificati dalle follie del Giorgione, del Bellini, del Rosa e d'altri molti, al Morando nostro sarebbero riusciti inopportuni, che pia e modesta indole come egli era, nel brillante circolo dell'arte cristiana s'era con fede intera confinato.

E basta contemplare quella bellissima testa, che ritraendo sè stesso ponea nel quadro del Deposto, per ravvisare la pura e mansueta anima sua.

« Felice quegli (dice Goethe) cui natura in sua bontà die' sembianti gentili! Gli è un titolo di commendatizia ch'ei porta per tutto; sicchè in niuna parte del mondo va straniero ». E cosiffatto titolo è suggellato sulla fronte al Morando.

Avea capelli castagni, occhi del pari, teso e sereno il sopracciglio; profondo e dolcemente malinconico lo sguardo; rossa la barba, e divisa, come le tradizioni la danno al Cristo; largo spazio di fronte meditabonda, vasto campo ai pensieri; discosti i zigomi, come d'uom coraggioso; fine e rosee le labbra; nobilissimo l'orecchio; pelle delicata; natura agile alle impressioni; aria eccitabile e appassionata di poeta.

Il mesto Luca di Leida, illustre e opulento giovine, ritraendo sè stesso, si pose in seno, a guisa di fermaglio, una testa da morto; presago forse del prossimo sepolcro che in un banchetto avvelenato gli affrettarono gl'invidi pittori d'Olanda. Un egual presentimento avrebbe dovuto toccar pur troppo il Morando. Simbolo della incommensurabile miseria nostra, egli dovea dipingersi quella testina da morto in sulla vesta.

Eccomi giunto al termine. — Un povero negro per le vie di Lisbona iva cercando per Camoens limosina di pane. Chi scrisse codeste pagine va cercando limosina di gloria per questo povero Cavazzola grande e obbliato.

APPENDICE III.

CENNO

INTORNO LA CAPPELLA DI S. GIROLAMO ALLA VITTORIA.

La cappella di s. Girolamo lungo la strada della Vittoria, donata nel 1859 al Comune di Verona dal Marchese Giulio Carlotti, faceva parte dell'antica chiesa di santa Maria della Vittoria Nuova, la quale già da lungo tempo fu tramutata ad uso militare.

La famiglia Pompei, succeduta a quella degli Scaltrielli, seppe conservarne la proprietà, e trasmetterla al donatore. Semplice lapide, addossata ad una delle pareti, ricorda il nome e la virtù dell'illustre architetto, il Conte Alessandro Pompei, il quale meritò le lodi del difficile Milizia.

Un'edicola a base quadrata di metri 4,35 per ogni lato e dell'altezza di metri 7,45, il cui ingresso dalla chiesa (ora chiuso da muro) è fiancheggiato da pilastri sopra piedistalli con capitelli compositi ad una mano di foglie;

e pilastri ripetuti all'ingresso dell'abside, che sfonda metri 2,80, al quale si accede mediante un gradino, e nell'estremità è collocato l'altare: un cornicione di limitata larghezza (poco più di quella del diametro dei pilastri), che mostra pur oggidì reliquie della sua doratura, e che serve da imposta alla vôlta a botte del corpo principale, ed alla vôlta dell'abside, nel quale] stanno due finestre una di fronte all'altra, ciascuna alta m. 2,40, larga m. 0,90: ecco la semplice e vaga costruzione di questa cappellina.

La tavola dell'altare è buona opera del Liberale, e rappresenta s. Girolamo in abito cardinalizio, s. Pietro e s. Francesco. E qui dobbiamo deplorare quella frenesia di novità, che ha recato e reca pure a nostri giorni tanto danno alle arti; per cui si volle nel secolo passato sostituire all'altare di stile puro e semplice del secolo XVI un altro di stile barocco. Siccome il nuovo altare restringeva lo spazio necessario per la tavola del Liberale, così questa si mutilò, con danno irreparabile, in tutti quattro i lati per ridurla a giusta misura dell'impertinente sua nuova collocazione. Nella vôlta dell'abside lo stesso Liberale dipinse a fresco il Padre Eterno, e varj angioletti che sonando e cantando gli fanno corona.

Rimane ora occuparci del massimo ornamento di questa cappellina, che consiste negli a freschi della vôlta a botte dipinti da Paolo Morando Cavazzola. A quest'uopo riporterò letteralmente la descrizione fattane dal nobile Aleardo Aleardi, che gentilmente si piacque soddisfare il mio desiderio.

— Sul lung'Adige che mena a porta Vittoria, accanto alla sconsecrata chiesa dello stesso nome, è una cappella della famiglia Pompei. Questi erano nobili possedimenti dei vecchi patrizj! Un palazzo del Sanmicheli, il principe dell'architettura in fiore; una villa fabbricata da Alessandro Pompei, il restauratore dell'architettura in rovina; una cappella di famiglia ornata dal Liberale e dal Morando. Quello era un caro e superbo possedere!

Quivi entro sulla vòlta, il Cavazzola dipinse a buon fresco i quattro Evangelisti divisi in altrettanti scompartimenti, con in mezzo, coronata di lauro, la Sigla del Redentore.

Di essi tutti non si vedono che due terzi della persona, essendo gambe e piedi da una nuvola celati; come cose, che male si sarebbero scorte per l'aggetto della cornice, che di sotto ricorre. Davanti alla nuvola appajono i simboli loro, quasi splendidi stemmi di perpetua nobiltà, che distinguono ognuno di questi istorici di Dio: come li vide dalle sponde del Cobar il rapito figliuolo di Buzi.

Il primo, a diritta di chi entra, è S. Giovanni distinto dalla sua bellissima aquila, che a' piedi gli stride, e più dalla immortale giovinezza del volto. Qui non è già il relegato di Patmo, non è quegli, che prevedea nella sua caverna flagellata dai nembi marini le paurose scene apocalittiche, e ne spandea sui credenti il terrore: ora egli ripensa alla magnanima e mite vita del Redentore, a cui fu sì caro; giacchè questa sua ispirazione è temperata da soavità, e negli occhi, che contemplano qualche

cosa lassù nel cielo, pare si riverberi un lembo del paradiso. Le cose, ch'ei vide, ammirò e patì accanto al Maestro, già sta per vergare; poichè tiene nella diritta la penna in atto di chi è pronto allo scrivere. È vestito da un panno verdecupo, con un manto rossigno. Bionda la chioma, che gli fa cornice alla testa, singolarmente peruginesca; ove ravvisi il solito vezzo del Morando di tingere l'occhio e le sopracciglia in nero, a spicco di beltà rarissima in gente bionda.

L'altro è S. Matteo. Esimia testa d'uom maturo, di cui la barba e i capelli dal grigio volgono al bianco. Qui a maraviglia rappresentata la mansuetudine del pio, che guarda buonamente giù al popolo nella chiesetta raccolto, con la destra di squisito lavoro, accennandogli il Vangelo, e predicando con la sola benignità dello sguardo. Ha una veste cinerea, con un manto giallo in sulle spalle, le cui pieghe sono di tale una verità ed eleganza da non la poter superare. Piena di gentil sorriso, quasi riflesso del Santo, è la figura soavissima dell'angioletto che gli sta di sotto.

Se ti volgi all'altra parete, ti si presenta S. Marco. Il glorioso amor di Venezia fu significato dal poeta pittore in una persona di maestà solenne e di gagliarda serenità. Traenti al rosso la folta barba e i capelli, radi sul fronte vasto e pensoso, raccolti in sulle tempie; occhio bruno, grandioso, mite, ma sicuro, quasi uso alle battaglie. Anch'egli, al par di Matteo, sostiene con la sinistra il libro; e la destra di fina e gentile bellezza pone sul petto, come a testimonianza della verità nelle sacre pagine deposta. Riccamente abbigliato, qual s' addiceva al patrono della

opulenta Repubblica, veste un abito di seta bianca, tutta fiorata di ricami, con in sulla spalla un manto di sciamito d'oro pure a ricamo soppannato di porpora. L'intelligente lioncello, terror della luna ottomana, gli veglia al piede.

Ultimo col suo picciol bove a lato è San Luca. Se gli altri tre hanno l'aspetto inspirato, meditabondo, silenzioso, questi invece ti somiglia a filosofo che ragioni: giacchè la sua magnifica testa di vecchio calvo, nella poca chioma, e nella barba candido, è un po' rialzata a mo' di chi guarda e dice; e muove la destra in guisa di chi dà ajuto con le dita alla parola. Verde pallido è il vestito, rosso il manto a larghe pieghe. Io credo, che se egli si presentasse, così come è, ad un tratto, fra i dottori raffaelleschi della Scuola d'Atene, non ci starebbe male, e lo terrebbero per un di famiglia; tanta sapienza di linee è nel volto di Lui, tanto naturale la movenza, tanto veri i panneggiamenti!

E questa è l'ultima foglia trovata in riva all'Adige, che si aggiunge all'alloro del Pittor Veronese. Ed egli, dal cielo, protegga la povera e incerta arte d'oggidì; e guardi benigno a chi pose amore alle opere sue —.



APPENDICE IV.

Un illustre Scrittore, dottissimo delle cose di Venezia, sua patria, si compiacque pubblicare alle pag. 200 e 201 del primo volume della terza serie dell'Archivio storico italiano, un articolo sopra l'Appendice alla vita di Antonio Rizzo da me pubblicata nel 1863. Crederei mancare alla gratitudine, e più ancora a quell'amore della verità che ha ispirato i miei studj, se qui non lo trascrivessi siccome autorevole conferma di quella gloria che ho procurato rivendicare ad un sommo architetto e scultore veronese del secolo XV.

Appendice ai cenni intorno la vita e le opere di Antonio Rizzo, architetto e scultore veronese nel secolo XV, *e memorie di altri architetti suoi concittadini del medesimo secolo, scritte dal dottore Cesare Bernasconi. Verona, Tip. Civelli*, 1863.

« Buono e diligente lavoro è questo del sig. Bernasconi, e serve a compimento del suo precedente sul valoroso

Antonio Rizzo, uno dei più nobili architetti e scultori italiani. L'autore con sodezza e perspicuità di ragioni, con nobiltà vera di polemica, rivendica al Rizzo la invenzione di parecchi cospicui edifizj esistenti in Venezia. Nobile esempio è usare la critica per far valere le proprie asserzioni senza offesa altrui, e dove le osservazioni sono per lo meno dubbie, non ostinarsi a propugnarle.

« Il Rizzo meritava invero che se ne mettessero in luce piena i meriti artistici, e meritava che lo si facesse conoscere, siccome lo ha fatto il signor Bernasconi, quale uomo prode e fedele, che non dubitò esporre la vita per la patria e la fede. Governò le artiglierie di san Marco in quel famoso assedio di Scutari, sostenuto da Antonio Loredano. Il quale ai cittadini assediati, alle soldatesche che presidiavano la fortezza assalita dalla potenza ottomana, espose il proprio petto ignudo dicendo: *ecco le mie carni, saziatevene purchè non si ceda.* E resistette, e vinse.

« Fu taluno che credette il sommo architetto civile e militare Michele Sammicheli aver avuto parte nella costruzione del Duomo di Orvieto. Il Bernasconi dimostra ora impossibile, e che questa lode s'aspetta ad altro Michele, avolo del più celebre nipote che ebbe nome medesimo. E mostra anche i meriti di uno zio, di nome Matteo, valente maestro, anch'egli nelle due architetture civile e militare. Prezioso retaggio in una sola famiglia ».

« A. Segredo »



INDICE PRIMO

ARTISTI VERONESI NOMINATI IN QUESTI STUDJ.

INDICE SECONDO

PITTORI NON VERONESI NOMINATI IN QUESTI STUDJ.

COMPARTIMENTO
DI QUESTI STUDJ

INDICI.

ERRATA.			CORRIGE.
Pag.	lin.		
26	26	DA ESSA	DA ESSO
33	27	MCCCCLXXVIIII	MCCCLXXVIIII
55	14	(eseguito . . . . ,	(eseguite
99	3	le storie	la storia
129	4	osse	fosse
181	16	corrusioni	corrosioni
189	17	ne-	nel
245	14-15	fu condotto essendo giovanetto a' 16 anni a Siena	fu condotto a Siena
»	25-26	andata del Liberale nell' età di sedici anni .	andata del Liberale
275	9	procedimenti	procedimenti,
»	»	genio, ...	genio
276	9	e parti	le parti
283	10	ho letto che Michele	ho letto: Micheletto
287	19-20	Michele	Micheletto
303	18	s. Paoto	s. Paolo
317	9	fatti di	fatto

OPERE

che si trovano vendibili presso la medesima Libreria

COLBACCHINI. Catalogo dei libri rari, Tomo I.
LABUS. Museo della Reale Accademia di Mantova con tavole, vol. 3.
MAFFEI. Verona Illustrata, edizione dell'anno 1732.
MASSALONGO. Saggio fotografico di alcuni animali e Piante fossili dell'Agro Veronese con 40 tavole fotografiche di Maurizio Lotze pittore della Corte D. di Sassonia.
» e SCARABELLI. Studii di flora fossile.
MINISCALCHI ERIZZO. Scoperte antiche.
» » Evangeliarum Hierosolymitanum ex. cod. Vatic. Palaest. Lat., Tomo I, II. Verona 1865.
MUTINELLI. Lessico Veneto.
DE ROSSI. La Roma sotterranea Cristiana, Tomo I in 4° grande con 40 tavole cromolitografiche.
» Inscriptiones Christianae Urbis. Romae vol. I in foglio.
» Immagini scelte della B. V. Maria, tratte dalle Romane Catacombe Atlante di 4 tav. in foglio massimo colorate.
» Bullettino d'Archeologia Cristiana, esce ogni mese in un foglio di 8 pagine in 4° grande, con disegni.






ALFREDO FARNESI
ROMA
Legatore

